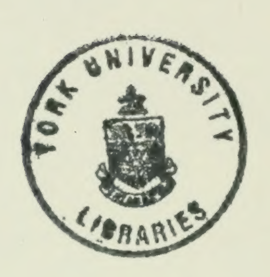




L

M

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts

Volumes parus :

Aison et la peinture céramique à Athènes à l'époque de Périclès, par Charles Dugas.
Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par Henri Stein.
Bellini (Les), par Emile Cammaerts.
Benvenuto Cellini, par Henri Focillon.
Botticelli, par René Schneider.
Boucher, par Gustave Kahn.
Bramante et l'architecture italienne au XVIe **siècle**, par Marcel Reymond.
Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe **siècle**, par Marcel Reymond.
Callot (Jacques), par Ed. Bruwaerts.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne
Carpaccio, par C. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Carraches (Les), par Roger Peyre.
Chardin, par Gaston Schérer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Corot, par Et. Moreau-Nélaton.
Daumier, par Henry Marcel.
David, par Charles Saunier.
David d'Angers, par M. Valotaire.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Della Robbia (Les), par Jean de Foville.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par Ed. Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par A. Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Fromentin, par Prosper Dorbec.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Germain Pilon, par Ch. Terrasse.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Goya, par Henri Guerlin.
Gros, par Henry Lemonnier.
Franz Hals, par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Houdon, par Louis Réau.
Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe **siècle**, par Tristan Leclère.
Ingres, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Le Greco, par Camille Mauclair.
Le Nain (Les), par Paul Jamot.
Léonard Limosin et les émailleurs français, par P. Lavedan.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre-Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Mantegna, par André Blum.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-P. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
André Le Nostre, par J. Guiffrey.
Peintres chinois (Les), par Raphael Petrucci.
Peintres de manuscrits (Les) et la miniature en France, par Henry Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pérugin, par Jean Alazard
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Potter, par Emile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Primitifs allemands (Les), par Louis Dimier.
Prud'hon, par Etienne Bricon.
Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Emile Verhaeren.
Ribera et Zurbaran, par Paul Lafond.
Rossetti et les Préraphaélistes anglais, par Gabriel Mourey.
Théodore Rousseau, par P. Dorbec.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Sodoma (Le), par Henri Hauvette.
Téniers, par Roger Peyre.
Tintoret, par G. Soulier.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Van Eyck (Les), par Henri Hymans.
Velasquez, par Elie Faure.
Ver Meer de Delft, par J. Chantavoine.
Vigée-Lebrun, par Louis Hautecœur.
Watteau, par Gabriel Séailles.

360-32. — Corbeil, Imp. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

MEISSONIER

PAR

LÉONCE BÉNÉDITE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE

DE VINGT-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)



MEISSONIER

I

L'homme : Biographie de Meissonier. — Naissance, famille, éducation. — Vocation artistique, premiers maîtres. — Débuts comme peintre, comme illustrateur. — Premier mariage. — Succès progressifs aux salons et prix de plus en plus élevés de ses tableaux. — Situation de fortune à partir de 1848. — Habitudes de vie : goûts de luxe et d'apparat, besoins occasionnés par les exigences de ses scrupules artistiques. — Gloire et honneurs. — Résidences et voyages. — Deuxième mariage. — Fin.

Jean-Louis-Ernest Meissonier est né à Lyon, le 21 février 1815. Son père exerçait alors, dans cette ville, la profession de commissionnaire en denrées coloniales. Mais bientôt, trois ans après environ, il vint s'établir à Paris, où il ouvrit, rue des Vieilles-Haudriettes, une boutique d'épicerie en gros et de produits chimiques. C'est donc à Paris, dans le quartier du Marais, que Meissonier fut élevé.

Son père était un vrai Lyonnais de race, d'esprit pratique, intelligent, actif, qui, ruiné par la Révolution de 1830, sut, par ses qualités d'énergie, reconstituer sa fortune. Sa mère, par contre, se présentait dans le souvenir du maître comme une créature délicate, fine et distinguée, aimant les arts, qui avait même appris la miniature sur porcelaine de la célèbre Mme Jacottot. Elle mourut dans leur domicile de la rue des Blancs-Manteaux, le 26 mai 1825 (1).

Meissonier retrouva beaucoup plus tard, à la suite du décès de son père, dans la boîte à couleurs de la morte, qui n'avait pas été ouverte depuis ce temps, une feuille de notes hebdomadaires de l'institution Guillet, rue Saint-Louis, datée du 14 juin 1823. Le jeune Ernest, âgé alors de huit ans, y était en pension. Cette pièce curieuse est instructive en ce qu'elle constate la vocation vraiment précoce du dessin chez l'enfant et qu'elle semble indiquer, par le soin pris pour la conserver, combien la mère était sensible à la manifestation de ces goûts.

Le petit écolier avait une conduite « assez bonne », mais il ne se montrait pas assez appliqué et n'était, en composition d'orthographe, que le neuvième sur quinze. Le maître ajoutait, il est vrai, avec une sévérité modérée qui semblait presque un encouragement ou une sugges-

(1) Meissonier n'avait alors que dix ans. Toute la scène pathétique de l'intervention de la mère pour plaider en faveur de la vocation de Meissonier, lorsqu'il quitta la maison paternelle, racontée avec émotion par Alexandre Dumas fils (*Figaro*, numéro du 3 mars 1893 et préface du Catalogue de l'Exposition posthume) comme une confidence du maître, est donc née simplement dans l'imagination de l'écrivain.

tion envers la famille : « Ernest a un goût décidé pour le dessin. La simple vue d'une gravure nous fait négliger bien souvent des devoirs essentiels. »

La mort prématurée de Mme Meissonier vint porter le trouble dans l'éducation de l'enfant. Il avait d'abord été placé comme interne, pendant la maladie de sa mère, dans une maison, à Chaillot, puis retiré et mis dans une autre institution, qui lui faisait suivre les cours du lycée Charlemagne. M. Meissonier père, embarrassé par ces devoirs, décida d'envoyer son fils en pension à Grenoble, dans la famille amie de M. Ferriot, qu'il avait connu professeur, mais qui était, depuis, devenu doyen de la Faculté des sciences et ensuite recteur de l'Académie de cette ville. Le jeune Meissonier resta deux ans chez ces braves gens un peu austères; mais, comme il éprouvait par trop le mal du pays, son père le rappela, tenta sans succès de le mettre aux affaires et l'expédia quelque temps à Thiais, dans un pensionnat où l'un de ses clients avait placé son fils. Il ne tarda pas à l'en retirer pour l'envoyer de nouveau, après 1830, à Grenoble, chez les Ferriot, qui devaient s'occuper de lui enseigner tout ce qui était nécessaire à l'exercice d'une profession commerciale, en sacrifiant définitivement les études classiques. On voit quelle fut l'incohérence de sa première instruction.

L'effervescence littéraire du romantisme, en plein triomphe à cette heure, agissait sur l'imagination de ses jeunes camarades, dirigés principalement vers les voies des professions libérales ; elle gagna son esprit, et ce

premier choc avec le monde des idées lui donna, dès ce moment, conscience de sa véritable orientation. C'est vraiment l'heure où sa carrière se décide.

Meissonier fut rappelé définitivement par son père en 1832. Il entra comme apprenti droguiste dans la maison Menier, rue des Lombards. Le jour, il faisait consciencieusement son métier de garçon épicier, balayant les salles, liant les paquets. qu'il ficelait et ajustait de son mieux, parce que, disait-il, on doit être toujours tout entier à ce qu'on fait, petites ou grandes choses. Mais, le soir, il reprenait ses crayons en cachette de son père, nettement hostile à cette vocation, qu'il considérait comme un métier de paresseux (1).

A force d'instances persévérantes, Meissonier obtint pourtant de son père l'autorisation de lui porter, dans la huitaine, l'attestation d'un maître qui garantirait ses capacités et se chargerait de sa direction. Il s'en fut tout droit à l'atelier de Delaroche ; mais les conditions d'entrée ne convenaient guère à sa bourse. Il se décida alors, sur le conseil d'un graveur, ami de son père. à frapper à la porte d'un peintre-lithographe, du nom de Julien Potier, qui vivotait péniblement en donnant des leçons et. comme la plupart des artistes de ce temps, en dessinant des vignettes pour les ouvrages illustrés.

La fin lamentable de ce malheureux artiste, décédé à l'asile d'aliénés de Charenton (2), nous fait comprendre

(1) Meissonier avait un frère plus jeune, Gabriel, qui continua la profession paternelle.

(2) Antoine-Julien Potier, peintre et lithographe, né à Villeneuve-sur-



Cliché Neurdein.

PORTRAIT DE MEISSONIER PAR LUI-MÊME.

(Musée du Louvre.)

l'abord peu chaleureux qu'il offrit une première fois au jeune débutant. « Si j'avais un fils, lui dit Potier sans l'entendre, je le ferais plutôt savetier que de le voir devenir peintre. » Meissonier, éconduit, se risqua alors chez Tony Johannot. Celui-ci, plus accueillant, s'excusa, cependant, de ne pouvoir le prendre comme élève, et il le renvoya de nouveau à Potier, en lui recommandant de montrer, cette fois, quelque chose de lui. Meissonier retourna impasse Sainte-Marie, rue de Grenelle. Le farouche dessinateur, sur la vue d'un croquis que Meissonier lui montra, des soldats en train de boire dans un cabaret, se détendit et consentit à écrire à M. Meissonier père la lettre qui devait décider du sort de son fils.

L'autorisation paternelle fut donc arrachée, accompagnée d'une pension de 15 francs par mois et d'un dîner hebdomadaire, le mercredi soir, réservé aux réunions de la famille.

Au bout de quelque temps, le brave Potier, appelé sans doute au poste qu'il occupa, en 1833, comme professeur à l'Académie de Valenciennes, présenta son élève à Léon Cogniet, en lui payant généreusement d'avance cinq mois de ses droits d'atelier. Meissonier n'y prolongea guère son séjour au delà de ce terme. Il ne vit même Cogniet que deux fois. Mais ce court passage près du maître fit, comme le constate judicieusement Burty, sur l'esprit du jeune

Verberie (Oise), le 7 août 1796, décédé à Charenton, le 14 décembre 1865. Nommé professeur de l'Académie de Valenciennes en 1833, puis conservateur du Musée de cette ville (Voir notice dans le *Dictionnaire général des artistes français*, de Bellier de la Chavignerie).

artiste une impression profonde qui se marqua sur son avenir.

Meissonier, en effet, je ne sais par suite de quelles circonstances, ne se trouva pas mêlé, dans l'atelier, avec ses camarades pour étudier d'après le plâtre et le modèle. Il s'était installé dans un clos voisin, où Cogniet, qui préparait son plafond du Louvre sur l'Expédition d'Égypte, entretenait toute une troupe de modèles en uniformes de soldats de la République : fantassins, artilleurs, cavaliers, ceux-ci même avec leurs chevaux. Il se souviendra, plus tard, de cette manière de travailler. Ses aptitudes d'observation trouvèrent là une occasion exceptionnelle de s'exercer dans leur sens naturel ; il prit là, assurément, ou du moins il aviva ce goût inné pour le costume et, entre autres, pour le costume militaire qui se développera plus tard chez lui sous l'action des événements.

Entre temps, Meissonier s'était lié avec quelques bons artistes, esprits sérieux et indépendants : Steinheil, Daumier, le sculpteur Geoffroy-Dechaume et Trimolet, le pauvre et charmant Trimolet, peintre de sentiment et surtout dessinateur très apprécié. Trimolet engagea Meissonier à aller travailler au Louvre. Le conseil fut suivi, et, si Meissonier ne copia jamais, au sens propre du mot, c'est-à-dire en peignant d'après les maîtres, ce qu'il ne put jamais s'astreindre à faire, il y prenait du moins des notes très utiles, dans une contemplation attentive et soutenue.

Le voilà donc émancipé, livré à son talent et à ses



Cliché Neurdein.

PORTRAIT DE Mme FERRIOT.

(Musée du Louvre.)

propres ressources. Il se met aussitôt à peindre et expose au salon de 1834 un minuscule panneau de *Bourgeois flamands*, aujourd'hui à Hertford-House (collection Wallace), vrai petit pastiche de Hollandais, aux attitudes déjà pleines de vérité dans sa coloration un peu sourde, sur laquelle tranchent les blancs des collerettes et les rouges des bas et des sièges. Il y joignait une aquarelle dans le même goût, indiquée sans titre au catalogue, qui représentait un militaire auquel, chez l'habitant, une jeune fille présente un pot de bière. Cette aquarelle fut acquise par la société des Amis des Arts au prix de 100 francs

Ce petit succès lui valut une nouvelle aubaine. Il fut chargé par un ami de la famille, le pharmacien Quesneville, de faire son portrait. Il fut si réussi et son père en conçut un tel orgueil qu'il résolut de l'envoyer à Rome avec une pension de 100 francs par mois. Une seule légère condition était imposée, celle de faire, en passant par Grenoble, le portrait des dignes et excellents Ferriot. Mais le choléra sévissait en Italie. Meissonier dut s'arrêter à Lyon. Un ami, qu'il avait choisi comme compagnon de voyage, y recruta pour lui quelques portraits. Il y passa l'hiver. Meissonier s'acquitta, du moins, de la tâche imposée par son père, car, cette même année, 1835, il exécuta, dans leur propriété de Saint-Ismier, dont il peignit la façade sur le jardin, les portraits de ses hôtes sévères et bienveillants d'autrefois, M. et Mme Ferriot. Ces deux portraits, conçus dans le sentiment de Holbein, d'une manière ferme et décidée, figurent aujourd'hui, l'un, celui du recteur, au Musée de

Rouen, l'autre, celui de Mme Ferriot, au Louvre, après avoir été acquis, en 1896, par le Luxembourg

A son retour à Paris, Meissonier eut la surprise de trouver un petit atelier loué à son nom. C'était une attention de son père. Mais, du même coup, il vit sa pension, qui avait été fixée à 1200 francs, réduite à 700. Son père, dont les affaires commençaient à prospérer, venait, en effet, de se remarier et jugeait nécessaire de réduire ses frais. Il est vrai qu'il lui achetait son *Petit Messager*, exposé au salon de 1836, après avoir été refusé l'année précédente. Ce « sujet flamand » était accompagné de *Joueurs d'échecs*, pareillement qualifiés par le livret.

La situation n'était pas brillante. Pour parer à ce nouveau contre-temps, Meissonier se préoccupa de découvrir du travail régulier et productif. Il songea aux illustrations. A ce moment le livre illustré était en grande faveur près du public. Marville, le graveur, le conduisit chez Curmer. C'était alors la maison en renom pour ces sortes d'ouvrages. L'éditeur considéra avec quelque dédain ce jeune homme d'apparence chétive et déclara qu'il n'avait rien à lui donner. Toutefois, raconte Burty, d'après les souvenirs de Meissonier lui-même, le jeune artiste, pour se donner de l'importance, parla de Tony Johannot, celui-là même qui a personnifié au plus haut point la vignette romantique et avec qui il s'était lié plus étroitement, depuis qu'il s'était montré si obligeant à ses débuts. « Vous le connaissez ? dit Curmer. — Oui, répondit Meissonier, si bien que, dimanche dernier, j'ai moulé son visage. » Le moulage sur



LE FUMEUR, D'APRÈS UN DE SES TABLEAUX.



CARTE DE VISITE DU LUTHIER VUILLAUME.
(Eaux-fortes originales de Meissonier.)

nature était, en effet, une petite manie de Meissonier et de ses camarades Steinheil et Geoffroy-Dechaume. Curmer, amusé, consentit à se rendre chez eux le dimanche suivant pour s'y faire mouler. Par politesse, en partant, il commanda à Meissonier une aquarelle pour la Bible de Royaumont : *le Massacre d'Éléazar*. Tel fut son début dans ce genre où, presque aussitôt, il devint maître. Le même Marville le fit entrer dans le groupe des illustrateurs de *Paul et Virginie* ; il y devait faire les figures que Marville encadrerait de paysages. Il y travailla peu, l'illustration étant déjà presque complètement distribuée. Mais il collabora plus amplement à *la Chaumière indienne*, et il y établit le commencement de sa réputation par ces minuscules et précieux dessins si intelligemment observés et si finement rendus (1).

Dès lors le ciel s'éclaire, ses affaires s'arrangent, son existence s'améliore grâce à un travail acharné, la nuit aussi

(1) Les principaux travaux exécutés par Meissonier pour l'illustration se trouvent dans les ouvrages suivants, la plupart publiés par l'éditeur Curmer : la *Bible de Royaumont* (1835) ; *Discours sur l'Histoire universelle* ; le *Roland furieux* ; *Paul et Virginie* et *la Chaumière indienne* (1838). Ce dernier ouvrage comprend, d'après Meissonier, une gravure sur acier et 86 bois, vignettes, lettres ornées, culs-de-lampe, répartis dans le texte ; *Funérailles de l'Empereur Napoléon* (1849) ; *les Français peints par eux-mêmes* (une quarantaine de bois) ; *l'Ile des plaisirs*, de Fénelon (1845, chez Hetzel), de même que l'*Histoire d'une poupée et d'un soldat de plomb*, celle-ci réimprimée par Hachette en 1861 ; *Lazarille de Tormes*, 2e édition, 1838 (chez Dubochet) ; *la Comédie humaine*, de Balzac (1856), 5 à 6 bois ; enfin les *Contes rémois*, par le comte de Chevigné (Michel Lévy), 1re édition, 1858, qui comprend 34 dessins du maître, etc., etc.

La liste de ces travaux, publiée par Burty dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1862, t. XII, 2e période. — Voir aussi, t. XI, p. 186, sur les *Contes rémois*), a été, depuis, complétée par lui. Nous devons à l'obligeance de M. Maurice Tourneux communication de ces notes ainsi que de tous les précieux papiers de l'historien attitré de Meissonier.

bien que le jour. Car, afin de conserver certaines heures de ses journées à l'étude, il consacrait, la plupart du temps, la moitié de ses nuits à ses bois. Si modestes que soient ses revenus, il se sent capable d'aller résolument de l'avant dans sa voie. Aussi se décide-t-il à se marier. Il épouse la sœur de son ami Steinheil. Il était déjà entré dans l'intimité de la famille et passait souvent ses soirées à dessiner avec son ami, tandis que Mme Steinheil cousait ou brodait et que la jeune fille faisait la lecture à haute voix. Ce mariage eut lieu le 13 octobre 1838 (1). Son père, pour cadeau de noces, lui paya une année de loyer, y ajouta six couverts d'argent et le laissa ensuite se débrouiller tout seul.

Le succès obtenu par ses illustrations devint si considérable que Meissonier avait peine à suffire aux demandes qui lui étaient faites par les éditeurs. Certains de ces livres, devenus rarissimes, tels les *Contes rémois*, de M. de Chevigné, mirent le comble à sa réputation. Vendu au prix de 10 francs, ce livre en vaut aujourd'hui plus de 500. Du dessin à la gravure, il n'y a qu'un pas. Meissonier le franchit heureusement : il exécuta un certain nombre d'eaux-fortes, la plupart exiguës, qui sont de vrais chefs-d'œuvre (2). Ses

(1) Meissonier épousa Mlle Emma-Wilhelmine-Nathalie Steinheil, à la mairie de l'ancien IXe arrondissement de Paris, le 13 octobre 1838. Il eut de ce mariage deux enfants : M. Jean-Charles Meissonier, peintre de talent, élève de son père, né à Paris le 12 juillet 1844, médaillé en 1866 et 1889, chevalier de la Légion d'honneur cette dernière année, et Thérèse Meissonier, son aînée, mariée à Gustave Méquillet, décédée à Poissy le 23 février 1906, dans sa soixante-cinquième année.

(2) Meissonier a dessiné quelques lithographies dans sa jeunesse, mais



LES BOURGEOIS FLAMANDS.
(Galerie Wallace.)

succès comme peintre ne tardèrent pas à suivre ses succès comme dessinateur. En 1837, Meissonier n'avait pas exposé. En 1838, il envoyait le *Religieux consolant un malade*, acquis, à cette date, pour le duc d'Orléans et revendu, en 1852, à un Hollandais des mains duquel il est passé au Musée Fodor, à Amsterdam. En 1839, il expose le *Docteur anglais*, peint en 1836, sujet emprunté à l'une de ses illustrations de *la Chaumière indienne*; en 1840, avec un *Saint Paul*, dont le dessin appartient au Luxembourg, et un *Isaïe*, peints en 1838 et gravés pour l'*Histoire universelle* de Bossuet, il envoie un premier *Liseur* que Jules Janin signalait, dans l'*Artiste*, longuement et chaleureusement, comme le plus charmant petit tableau du salon, « un chef-d'œuvre d'un demi-pied à peine ».

Meissonier obtint, cette année, un premier encouragement officiel avec une troisième médaille. En 1841, le progrès se dessine plus nettement avec la *Partie d'échecs*, récompensée d'une deuxième médaille et acquise par un collectionneur célèbre, M. Paul Périer, au prix de 2000 francs. C'était à la fois un honneur et un prix qui comptaient. En 1842, un *Fumeur*, celui-là même qu'il grava, le proto-

il a préféré l'eau-forte ou la pointe sèche, qui convenaient mieux à son talent précis et aigu. Ses principales eaux-fortes sont : *la Sainte Table*; *le Violon*, carte de visite du luthier Vuillaume; *le Petit Fumeur*; *le Vieux Fumeur*, gravé sur acier; *les Apprêts du duel*; *les Pêcheurs à la ligne*; *le Fumeur*, 1843, dont il y a eu plusieurs états et qui est demeuré particulièrement célèbre (reproduit ici); *il Signor Annibale*; *les Reitres*; *le Sergent rapporteur*; *Monsieur Polichinelle*; etc.

A cette liste dressée par Burty, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1862, t. XII), il faut joindre quelques autres eaux-fortes ou pointes sèches exécutées principalement comme remarques aux reproductions gravées de ses interprètes.

type de ses nombreux *Fumeurs*, et un *Jeune homme jouant de la basse*, confirment ses succès antérieurs. En 1843, il est, on peut dire, définitivement classé dans les premiers rangs de l'école avec deux portraits, l'un de son cousin Claudius Carlaut, l'autre de M. de Chevigné, tenant un cigare, accompagnés de *Un peintre dans son atelier*, que le critique de l'*Artiste* pouvait, non sans raison, désigner pour le Luxembourg, — où Meissonier fut complètement oublié jusqu'en 1863. Ce tableau lui mérita une récompense nouvelle : la médaille de première classe. Il fut lithographié par Français. En 1844, Meissonier n'expose pas. En 1845, il envoie un *Jeune homme regardant des dessins*, pris dans son intérieur du quai Bourbon, la *Partie de piquet* et un *Corps de garde*, celui de la collection Wallace, nerveux, expressif, chaud et coloré, belle et vivante petite chose précieuse. En 1846, à propos de l'étude de Saint-Cloud, exposée par Français, Thoré, de sa plume bien trempée, désignait comme des œuvres exceptionnelles d'expression, de couleur et de vie les microscopiques et spirituelles figurines que Meissonier avait éparpillées sous les grands ormes du paysagiste, et il les qualifiait « une des raretés les plus curieuses de la peinture actuelle ». Meissonier recevait cette année la croix de la Légion d'honneur.

Dès lors l'artiste a conquis son rang. Il est non seulement connu, mais déjà célèbre. Les prix de ses tableaux sont en proportion de cette célébrité et montent au fur et à mesure qu'elle s'établit plus solidement. Il y a loin des



LE CORPS DE GARDE.
(Galerie Wallace.)

400 francs qu'on lui donnait en 1834 pour son tableau des *Bourgeois flamands*. Le *Religieux consolant un malade*, de 1838, vendu 500 francs au prince d'Orléans, était revendu, en 1852, 4000. Le *Liseur*, de 1840, si malheureusement brûlé dans l'incendie de la collection Behring, était payé par cet amateur 1 500 francs. La *Partie d'échecs*, vendue à M. Paul Périer, en 1841, au prix de 2 000, était cédée 5 500 francs à M. B. Delessert. Le même amateur rachète à 12 000 francs le *Peintre dans son atelier*, vendu en 1843 au même M. Paul Périer. Le *Corps de garde*, de 1845, est vendu 6 000 francs à M. Moselmann, pour être repassé à un baron allemand, trois ans après, au prix de 8 000. Il est revendu 9 000 au marquis d'Hertford. En 1848, *les Trois Amis* sont vendus 8 000 francs à la reine d'Angleterre. On le voit, tous les grands collectionneurs, y compris, peu après, le prince Demidoff, le duc de Morny, les rois eux-mêmes, s'empressent d'acquérir ces précieux petits tableautins. En 1855, date à laquelle commence l'apogée de la gloire du maître, l'empereur, comme souvenir du voyage en France de la reine Victoria et du prince Albert, offre à ces souverains *la Rixe*, qu'il paye 25 000 francs. Plus tard, ce sera bien autre chose, car, si sa vente posthume accuse des prix de 12 à 20 000 francs pour de simples études, de 30 à 40 000 francs pour des aquarelles de figures uniques (*Dragon en vedette*, 33 000 ; *Dragon de l'armée d'Espagne*, 38 065 francs) et jusqu'à 50 000 francs pour des études peintes de généraux telles que celles de Lannes et de Bessières ; si le *Graveur à l'eau-forte* attei-

gnit alors 272000 francs. Meissonier raconte lui-même, propos recueilli dans ses *Entretiens*, que ses *Cuirassiers* (de *1805*), cédés, en 1880, au prix de 250000 francs, furent vendus à Bruxelles 275000. Repris presque aussitôt avec un bénéfice de 100000 francs à l'amateur qui venait de les acquérir, ils sont enlevés, immédiatement après leur déballage à Paris, au prix de 400000 francs.

A la date de 1848, la situation de Meissonier, sans être encore exceptionnelle, comme elle le devint plus tard, était donc pourtant très enviable. La mort de son père, survenue en 1845, lui laissait, du reste, au dire de l'artiste lui-même, une assez belle fortune pour l'époque, puisqu'il s'agissait de 1200000 francs. C'est à ce moment qu'il s'installe à Poissy, où il était venu tant de fois travailler. Les conditions de sa vie étaient sérieusement changées. Si Meissonier eût eu le sentiment de l'épargne, comme bien d'autres, il eût pu amasser une extraordinaire fortune. Mais il avait le goût du luxe, la passion des belles choses, l'amour de la représentation et, il faut bien le dire aussi, du « panache ». S'il se souciait peu du plaisir ou même du bien-être, étant naturellement sobre, particulièrement chaste, prodigieusement actif et férocement laborieux, il avait, comme Rembrandt, à qui, par parenthèse, il gardait un culte fervent, le besoin d'un décor magnifique, et il l'étendait chaque jour avec une imprévoyance, qui ne lui fut pas aussi cruelle qu'au pauvre grand maître hollandais, mais qui amassa les dettes et les soucis



LA RIXE, D'APRÈS LA GRAVURE DE BRACQUEMOND.
(Appartient à S. M. le Roi d'Angleterre.)

pour les dernières années de sa vie. Qu'on pense que sa maison de Poissy, achetée 26 000 francs, lui revint à force d'embellissements à plus de 1 000 000 ! Et l'on sait que, plus tard, après la guerre, il avait fait édifier, à l'angle du boulevard Malesherbes et de la rue Legendre, un fastueux hôtel dans le style de la Renaissance. De plus, il avait une telle conscience, une telle probité, qu'il ne se décidait jamais à livrer les tableaux commandés et, surtout, il était dévoré par les scrupules qui lui faisaient rassembler une masse d'accessoires dispendieux : costumes, harnachements, armes, mobilier, sans parler des modèles, hommes et chevaux, qu'il gardait costumés et équipés dans son parc de Poissy, à l'exemple de son maître d'occasion, Léon Cogniet, de manière à les surprendre en dehors de la pose, dans le naturel de leurs attitudes involontaires et de leurs gestes familiers.

Les honneurs avaient accompagné la fortune. Chevalier de la Légion d'honneur en 1846, Meissonier accédait, presque à chaque exposition décennale, au grade supérieur pour atteindre, en 1889, le grade le plus élevé. Élu, en 1861, membre de l'Institut, il était président de tous les jurys, correspondant de toutes les académies étrangères, et il s'était vu offrir, à toutes les grandes expositions universelles, les médailles d'honneur ou rappels de médailles d'honneur. Nulle fortune artistique ne fut, de notre temps, comparable à la sienne. Il était loin d'être insensible à cette gloire qui l'entourait d'un rayonnement dont aucun maître avant lui n'avait été pareillement illuminé. Il aimait la gloire et

il aimait toutes les formes extérieures et concrètes qu'elle revêt. Cela répondait à ses goûts d'apparat, de costume, d'attitudes. Il nous en fournit, lui-même, avec bonne humeur, un exemple dans une anecdote qu'il rapporte de sa jeunesse. Lorsqu'il revint de Grenoble, en 1835, il s'arrêta à Lyon, pour se commander un manteau longtemps rêvé, un de ces longs manteaux d'artiste à l'italienne, auquel, pour plus de faste, il faisait coudre des boutons d'argent. Assez petit de taille, mais vigoureux, solidement bâti, d'une force qu'il entretenait par tous les exercices physiques, équitation, natation, escrime, canotage, la tête énergique et volontaire, aux grands yeux noirs, noyés à demi sous les plis de la paupière supérieure, les narines ouvertes, les cheveux bruns rebelles, la barbe, d'abord courte, qu'il laissa plus tard se développer en larges volutes majestueuses comme celle du *Moïse* de Michel-Ange, Meissonier avait naturellement de l'allure ; il le savait et il aimait à s'habiller de costumes civils qui avaient des airs militaires, quand il ne s'affublait pas encore, sérieusement, de costumes militaires, soit de fantaisie, comme celui qu'il portait à Solférino, tel qu'il s'est peint au dernier rang de l'état-major, soit d'ordonnance, alors que, pendant le siège, il traversait les boulevards ou courait aux avant-postes avec son équipage galonné de lieutenant-colonel d'artillerie de la Garde Nationale. C'était là une de ses faiblesses. Si, de son vivant, il avait pu connaître le monument qui lui a été érigé à la porte du Louvre, il eût eu, à ce point de vue spécial, une joie extrême, car le statuaire,



LES BRAVI.
(Galerie Wallace.)

3

faisant preuve de psychologie et d'ingéniosité, a dissimulé la petite taille de son modèle dans l'ampleur d'une robe vénitienne. Un des fondateurs de la Société Nationale des Beaux-Arts, où Meissonier fut le premier président, à la suite de la scission des salons, dont il fut, du reste, un des auteurs responsables, nous a rapporté à ce propos un petit incident significatif qui se produisit lors d'une des réunions tenues chez lui, à l'origine de l'organisation. Un peu avant l'ouverture de la séance, comme on causait dans l'intimité, Meissonier apporta une robe de doge qu'il avait, disait-il, récemment acquise, et il l'endossa pour la faire admirer. Pendant qu'on l'examinait au milieu d'exclamations, il sortit brusquement sa montre : « Allons ! messieurs, vite ! il est tard ! » déclara-t-il vivement, et il se hâta d'ouvrir la séance en gardant, comme par inattention, ce vêtement magnifique, dans lequel il se drapa majestueusement.

Mais la gloire, la fortune et les honneurs ne le grisèrent jamais et laissèrent intacte cette conscience admirable de grand et véritable honnête homme qu'il fut dans sa vie et dans son art. Et plus il avançait en âge, plus il travaillait, et plus il semblait prendre souci de la perfection de son travail. C'est cette application même qui donne à certaines productions de cette époque quelque froideur ou quelque dureté.

Tel qu'un Hollandais de race, Meissonier n'avait jamais beaucoup voyagé. En 1850, dans un dîner avec Delacroix et Chenavard, on fait, *inter pocula*, le beau projet d'aller en

Hollande « voir, écrit Delacroix, les dessins de Raphaël ». La mémoire du maître n'a sans doute pas été fidèle, à moins que sa plume n'ait fait un lapsus. Au dernier moment, Delacroix, qui « espère qu'il ne se fera pas », fait rater le projet. Meissonier, toutefois, s'y rendit tout seul. Ce n'est qu'en 1875, à soixante ans, qu'il connut Rome, à l'occasion du centenaire de Michel-Ange, et c'est seulement en 1860 qu'il alla pour la première fois dans cette Venise où il se plaisait tant à vivre dans ses derniers jours. La plus grande partie de son existence se passa soit à Paris, soit à Poissy, soit encore à Antibes, où il a peint nombre de ses tableaux. Il disait que « les voyages ne sont bons que pour ceux qui courent pour tuer le temps ou pour les écrivains et les poètes, qui se servent de ce qu'ils voient en passant ». Il n'était pas de ceux qui aiment à élargir leur horizon. Le développement de nos connaissances déplace constamment le point de départ de notre conception de la vérité. Meissonier avait besoin de certitude. Comme les maîtres de Hollande, auxquels on doit toujours le comparer et dont il avouait la filiation à ses débuts, sa vie avait un objet défini ; il s'y était donné tout entier.

Sa première femme était décédée en 1888 ; il se maria de nouveau (1) avec Mlle Elisabeth Bezanson, la fille de son ancien concurrent heureux, lorsqu'il eut la velléité de se présenter à la députation en 1848. Le portrait de sa seconde femme se trouve dans maints de ses derniers

(1) Le 1er juillet 1889, à la mairie du VIIe arrondissement. Mme veuve Meissonier, née Bezanson, est décédée le 21 mai 1898, à Poissy, à l'âge de cinquante-huit ans.

tableaux : *le Chant*, *le Siège de Paris*, où, dans sa haute taille un peu virile, elle figure la représentation de la cité. Après nombre d'années absorbées par le travail, les soucis d'affaires puis la maladie, Meissonier mourut le 31 janvier 1891, dans son domicile de Paris, 131, boulevard Malesherbes, et fut conduit à la Madeleine, le 3 février, entouré de ces bataillons, de ces escadrons et de ces batteries dont il avait peint les gloires passées, et salué par ce drapeau qu'il avait aimé de toute sa foi patriotique et servi de toute la mâle conscience de son probe et clairvoyant génie.

II

L'œuvre : Meissonier peintre de genre. — Origine des sujets rétrospectifs. — L'imitation des Flamands et des Hollandais. — Meissonier est-il responsable de cette mode ? — Elle était générale à son apparition. — Le « siècle de Louis XIII » dans le roman et le théâtre. — Part qui revient à Meissonier dans cette orientation. — Sujets Louis XIII et Louis XV. — Personnages isolés et scènes groupées. — Jugement de Théophile Gautier sur les *Fumeurs*. — Principaux tableaux sur ces deux modes.

Le premier dessin que Meissonier avait soumis à Johannot et sur la vue duquel Julien Potier s'était décidé à accueillir le jeune artiste, représentait, nous l'avons vu, des *Soldats buvant dans un cabaret*. Meissonier marquait ainsi, du coup, sa direction à venir, il s'affirmait ainsi comme l'héritier naturel des petits « Flamands », suivant le terme employé indistinctement à cette époque pour les maîtres de Flandre ou de Hollande, dont il paraissait destiné à assurer la reprise ou la continuation. Ses premiers envois

au salon viennent confirmer, par l'énoncé même du sujet : *Le petit Messager. « sujet flamand »* ; *Bourgeois flamands : Joueurs d'échecs, « scène flamande »*, cette sorte de vocation qui se poursuivra si tard.

On pourrait donc croire que, entre les solennelles et laborieuses combinaisons des milieux classiques et les truculentes improvisations historiques et poétiques du romantisme, Meissonier fût l'instigateur de cette mode simili-hollandaise et qu'on dût lui attribuer le monopole de ces sujets à la Miéris et à la Gérard Dow, à la Terburg et à la Metsu, qu'on lui a si souvent reprochés.

Il n'en est rien, cependant, et, pour fixer impartialement la physionomie de ce maître et limiter sa part de responsabilité dans cet ordre de production, il est nécessaire de déterminer son point de départ et de considérer ses débuts au moment où ils se sont produits. On voit aussitôt que cette prédilection pour les maîtres de Flandre et de Hollande était loin d'être exclusive à Meissonier, qu'elle était partagée par nombre d'autres artistes antérieurs en date et même qu'elle relevait d'un état d'esprit assez général.

Ces petits réalistes septentrionaux qui se plurent à célébrer les intimités de la vie de leur temps et qui en laissèrent, avec une image si fidèle, une expression si profondément pittoresque, ces « Flamands » peuvent, en effet, se vanter d'avoir exercé une action vigoureuse et particulièrement salutaire sur l'évolution de la peinture moderne en France. Ils avaient été longtemps dédaignés jadis, au milieu des pompes de la cour de Versailles qui absorbait toute l'ins-

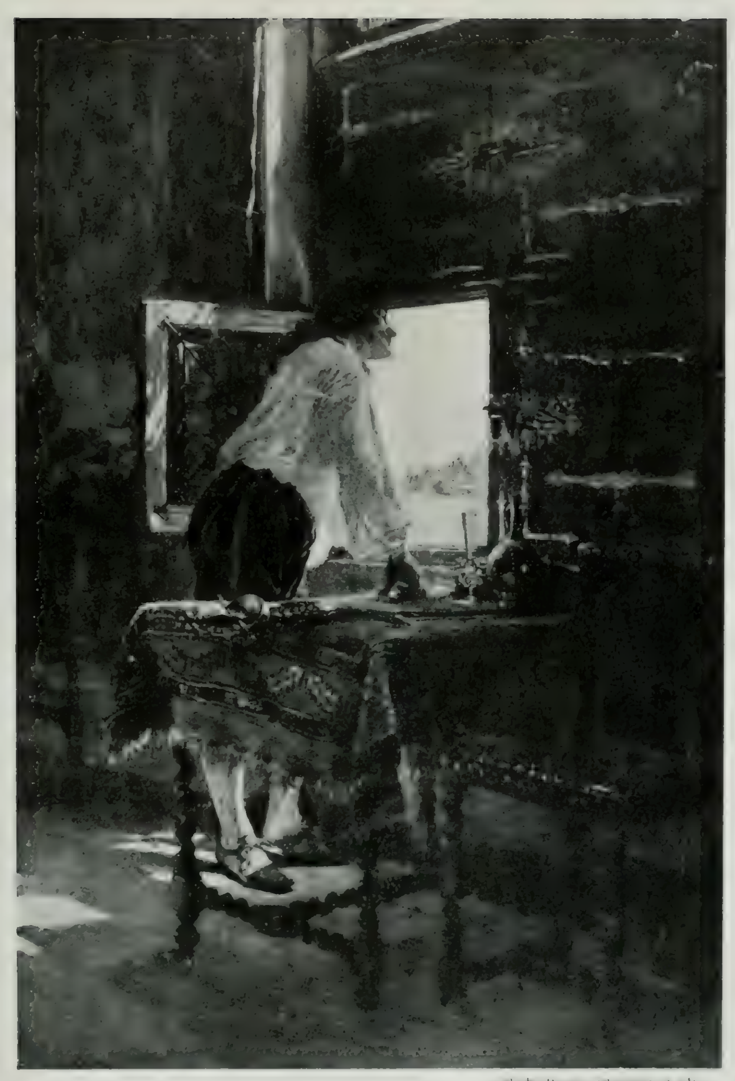
piration artistique, mais, à la fin du XVIIIe siècle, ils avaient gagné en considération à la faveur de l'exaltation naturaliste des esprits, ouverts, d'autre part, par le mouvement créé à la suite du grand Français qui était déjà un des leurs : Chardin. Les cabinets privés et les collections royales s'empressaient de les recueillir, et comme celles-ci étaient ouvertes au public, en vue de son enseignement, depuis 1750, ce furent ces vivants petits maîtres qui formèrent toutes les générations d'artistes depuis celles qui étaient déjà constituées à cette date jusqu'à celles qui ouvrirent l'ère nouvelle.

C'est ainsi que les « Flamands » furent non seulement les conseillers suivis des de Marne, des Taunay, des Moreau l'aîné, des Xavier le Prince, et de tous ces petits maîtres à cheval sur les deux siècles : paysagistes, animaliers, peintres de mœurs, peintres de fleurs ou de natures mortes, qui furent les parrains du paysage moderne et ses initiateurs, de Watelet à Georges Michel et à Paul Huet, mais que, même autour de David, nous voyons surgir les figures de Drölling et de Granet, qu'on peut appeler leurs légitimes petits-fils, sans oublier Boilly, à qui on ne peut refuser également ce titre. Et ce mouvement n'est pas limité à ces quelques artistes plus en vue qui le dirigent ; il est si étendu que les expositions, au moment où Meissonier sent naître ses premières velléités d'art, voient foisonner les interprétations, les imitations ou même les pastiches de cette petite peinture « flamande ».

De 1820 à 1834, date de l'apparition de Meissonier, peut

ou compter, sans distinguer les milieux, romantiques aussi bien que classiques, sous les noms d'Isabey, de Lami, de Poterlet, de Roehn, de Wafflard, de J.-B. Cazin, de Laurent Dabos, etc., tous les intérieurs de cuisine, les corps de garde, les parties de trictrac, les diseuses de bonne aventure, en costume « du siècle de Louis XIII », comme déclare une de ces notices? Cette orientation vers les Hollandais, marquée par une première phase d'imitation un peu littérale, annonce le mouvement de réaction prochain, non seulement contre les tendances classiques, mais même contre celles du romantisme. C'est la première forme, timide ou timorée, que revêt l'esprit d'observation réaliste, dont l'ère est déjà prédite avec bruit par certains critiques d'avant-garde.

Meissonier n'a donc pas la responsabilité de cette invention ou de cette reprise. Il suivit simplement la mode courante en s'attachant, à son tour, à des sujets d'un autre temps. La mode, on le sait, fut si générale que le roman et le théâtre, avec Victor Hugo, Alexandre Dumas père, puis Émile Augier, la subissent et contribuent encore à l'étendre. Pour ce dernier auteur, avec lequel Meissonier a bien des affinités, il fut peut-être entraîné par le maître lui-même, qui était son ami et qui lui dessina les costumes de l'*Aventurière*. Ce qu'il convient d'ajouter, pourtant, c'est que Meissonier, en vertu de la conformation organique de sa vision, avait des dispositions exceptionnelles à témoigner une prédilection spéciale à ces maîtres et à adapter étroitement son génie au leur. Il était prédestiné. Mais, parmi



Cliché Braun, Clément et Cie

L'ATTENTE.

(Musée du Louvre.)

les prédécesseurs de Meissonier, certains comme Boilly, Drölling et Granet, lui avaient montré la vraie voie, qui était non dans la répétition de l'œuvre des maîtres hollandais, mais dans l'application de leurs méthodes et de leurs principes à la traduction de la vie de leur propre temps. Meissonier ne comprit pas. Et, malheureusement, une fois engagé sur ce chemin, il y fut maintenu par le succès.

Nous voyons donc, coup sur coup, à travers toute sa carrière, alternant un peu plus tard avec les sujets Louis XV, traversant ses enthousiasmes pour les grands jours de la Révolution ou de l'Épopée impériale, sans arrêt jusqu'à la dernière heure, se suivre et se multiplier, sous toutes les formes, un peuple innombrable de hallebardiers, de mousquetaires, de reîtres, de spadassins, de bravi, de cavaliers, gentilshommes ou soldats, de trompettes ou porte-étendard, hérauts d'armes, chanteurs et musiciens. Ils appartiennent par leur costume, dont les brillants oripeaux tentent sa brosse de peintre, au XVI[e] ou au commencement du XVII[e] siècle. Mais, ce qui est intéressant, c'est qu'il n'est pas attiré seulement par le pittoresque de leur aspect extérieur et qu'il se plaît à les réaliser individuellement comme des types expressifs d'êtres humains. Leur psychologie est évidemment et volontairement très simple, car ce ne sont guère que des caractères impulsifs, insolents et fats, égoïstes, fanfarons et querelleurs ; ils n'apparaissent que la main sur la dague, le feutre sur l'oreille, vidant leur verre, pipant les dés, guettant leur belle ou lorgnant les filles. Et, pour-

tant, dans leur hâblerie gasconne et leurs costumes fringants ou tapageurs de satin ou de velours, relevés de dentelle, de passementeries ou de buffleteries, ils gardent, malgré tout et en dépit de leur taille exiguë, une certaine allure de grandeur décorative.

Ces sujets sont donc pour lui, en quelque sorte, de véritables lieux communs sur lesquels, comme tous les grands artistes, il aime à exercer ses dons d'observation et de pénétration et la virtuosité de sa technique.

Mais à côté de ces figures uniques, qu'il répète bientôt à satiété pour satisfaire aux demandes des amateurs et des marchands et répondre aux besoins croissants de son luxe et de ses scrupules — ce que Burty appelle justement *opus servile*, — Meissonier groupe ses héros préférés en compositions vivantes, aux scènes animées, mouvementées et même à l'occasion tumultueuses ; car il n'hésite pas à employer la mimique et l'action pour accuser énergiquement le caractère entier de ces vigoureuses physionomies humaines.

Ce sont les *Joueurs d'échecs* (1836), la *Partie d'échecs* (1841), *Joueurs au corps de garde* ; *Buveurs* (1842), *Cavaliers passant un gué* (1845) ; *les Forçats* (1845), *la Chaîne* (1849), *les Bravi* (1853), *Chanson de geste* (1853), *les Amateurs de peinture* (1854), *la Rixe* (1855), *la Partie de piquet* (1866), *Sans débrider* (1868), *Cavaliers en marche* (1869), *Réception au château* (1876), *le Soir, cavaliers en plaine* (1882), suivis, après ses séjours à Venise, de tableaux de caractère spécialement vénitien,



Cliché Kuhn.

LISEUR.

(Musée du Louvre, collection Chauchard.)

tels que *le Chant*, *le Concert*, *l'Arioste*, *le Décaméron*, *le Peintre*, etc.

Le nombre des acteurs varie depuis les scènes à deux personnages, comme *le Peintre*, *la Chanson* ou *le Cabaret*, jusqu'à celles qui en comptent une dizaine, telles que *la Partie de piquet*, *la Partie perdue*; il en est même où les protagonistes sont entourés d'une petite foule de figurants, ainsi qu'on voit dans *la Chaîne*, *les Forçats*, *Cavaliers chargeant dans un défilé*, *la Réception au château*, etc.

Tous ces panneaux infiniment petits, car les scènes les plus importantes se développent dans un espace qui n'excède guère une huitaine de centimètres, sont extraordinaires de vivacité, de mouvement, d'expression, malgré le soin qui s'attache aux détails et l'apparente minutie de l'exécution. Tout y est rendu avec précision, mais avec nerf, tout y est de ce qu'il faut, mais il n'y a que ce qu'il faut, chaque chose se tenant exactement à sa place. Plus on les examine et plus on y entre, plus on est saisi par la réalité vivante de ces petites comédies et de ces petits drames, observés avec une intelligence des rôles, une pénétration des caractères, un accord dans l'action, la mimique et la physionomie, un sentiment des circonstances, des milieux, du décor, des costumes et des accessoires, qui sont, assurément, uniques. Sans vouloir échapper à ses obligations étroitement pittoresques, en se défiant au plus haut point de cet élément de curiosité qu'on appelle l'anecdote ou le *sujet*, en proscrivant avec soin les inspirations de la littérature et du théâtre, car ses petits scénarios sont à lui seul et n'ont été

empruntés ni à la poésie, ni à l'art dramatique, ni au roman, Meissonier a inventé à sa façon, façon vraiment de peintre, une sorte de « comédie humaine », où sont exprimés avec une rare perspicacité et une aussi rare délicatesse de perception ou d'intuition, toutes les émotions ou les passions, tous les sentiments de satisfaction ou de dépit, d'orgueil ou d'humilité, de contentement ou de rage : la félicité intime et silencieuse du buveur, du fumeur ou du liseur, l'attention tendue des joueurs, l'intérêt ou la malice de ceux qui regardent, la mauvaise humeur de celui qui perd, le plaisir ardent et contenu de son adversaire heureux, la violence des disputes, les joies plus ou moins discrètes des réunions du cabaret ou du corps de garde, le soupçon de la jalousie, l'anxiété de l'attente.

Il réussit particulièrement dans ces scènes muettes, actes simples et familiers de vie, de la vie de tous les jours, où il n'y a vraiment d'attachant que la peinture de la vie pour elle-même. Tel est, par exemple, ce tableau paisible devant une auberge, ouverte à l'orée d'un parc, où deux élégants cavaliers, *sans débrider*, lampent d'un trait le verre que vient de leur porter l'hôtelière accorte ; elle suit d'un œil amusé la satisfaction matérielle des buveurs, tandis que l'aubergiste caresse le chanfrein d'un des chevaux avec un sourire de bonne humeur obséquieuse et qu'un voyageur, assis plus loin sur un banc, sous la galerie de bois ajourée, sort de sa distraction pour s'arrrêter à ce petit incident rapide. *La Partie de piquet* nous montre à quel point Meissonier excelle à rendre les plus diverses



Cliché Georges Petit.

LA LECTURE CHEZ DIDEROT.

(Collection de M. le baron Ed. de Rothschild.)

4

manifestations d'un même sentiment ou à démêler les sentiments divers que suscite un même fait ou un même acte. Il y a là neuf personnages autour d'une table, quatre joueurs et cinq spectateurs. Pour peu qu'on les contemple, on devient le sixième tant l'expression des physionomies, par leur vraisemblance, vous intéresse vous-même aux péripéties apparentes de la partie. Deux estafiers, derrière une porte, guettent la sortie d'un personnage qu'ils se préparent à assassiner. Le premier, le corps tout tordu par l'effort et l'attention, se penche vers le trou de la serrure et le geste, seul, de sa main vers son camarade, qui tient prête la dague nue, est tout à fait tragique. Ce sont *les Bravi* (du salon de 1853, aujourd'hui collection Wallace), petit drame à deux personnages singulièrement émouvant par la mimique expressive et saisissante des deux sinistres acteurs. Dans *la Rixe*, il atteint le paroxysme du mouvement et de la violence. A la suite d'une querelle de jeu, dans quelque tripot, deux personnages en viennent aux armes, brusquement séparés par les autres joueurs. C'est ici la réalité même, une réalité prise par une sorte d'appareil extraordinaire, d'objectif supérieurement conscient et clairvoyant, où l'on regrette peut-être un peu, comme toujours, que la personnalité de l'auteur reste cachée, comme indifférente, au lieu de participer à la scène et de nous y introduire nous-mêmes violemment par la véhémence de quelques accords. Ce serait la perfection pittoresque, s'il y avait un peu moins de retenue et d'exactitude et un peu plus de chaleur intérieure et d'abandon.

Mais c'est surtout dans les scènes qu'il place à l'époque de Louis XV que Meissonier montrera les dons innés de son esprit d'observation. Ce siècle tout français fait valoir ses qualités les plus françaises d'aisance, de bon goût, de fine bonhomie. Aux rodomontades espagnoles de ses matamores enrubannés et empanachés, aux chevelures frisées, aux moustaches en croc, succèdent les manières réservées, polies, avenantes, d'un petit monde de viveurs plus délicats, discrets jusque dans leurs vêtements. Nous ne trouvons plus ici de querelles ou de batailles, mais tout un peuple de gens paisibles, à l'occasion d'humeur gaie, d'esprit sain, de tempérament bien équilibré, vrais types aimables, élégants et mesurés de bons Français. Ce sont tantôt des gentilshommes sans morgue, lassés des pompes de la Cour, qui reçoivent leurs hôtes pour un séjour de quinzaine au château ou s'attardent, eux aussi, devant quelque auberge, pour se rafraîchir, au retour d'une partie de chasse, avec un grand verre de clairet. Tantôt, et c'est ce milieu que Meissonier préfère, car c'était naturellement le sien et il se plaisait à y revivre dans le temps passé, c'est la bourgeoisie, la bonne bourgeoisie de Chardin, avec ses mœurs familiales, son honnêteté foncière, sa droiture sans humeur et sans austérité, sa cordialité indulgente, son esprit d'ordre, son goût pour les plaisirs simples et naturels, milieu de gens sociables à qui suffit la conversation de quelques amis, la plupart du temps autour d'une bouteille généreuse, et, en tout cas, la compagnie d'un bon livre ou d'une pipe choisie.



ÉTUDE POUR LES JOUEURS DE BOULES A ANTIBES.
(Musée du Luxembourg.)

C'est en 1839 que Meissonier commence à faire alterner ses personnages Louis XV avec ses figures Louis XIII. C'est que, justement l'année précédente, son temps a été entièrement consacré au travail minutieux de ces merveilleuses vignettes liliputiennes commandées par Curmer pour *la Chaumière indienne*. L'excellent *Docteur anglais*, avec son habit noir, sa perruque blanche et sa canne, sort, en effet, du livre pour reparaître, en 1839, sur un petit panneau, dans son allure méditative.

Avec sa faculté d'imagination réaliste et positive, Meissonier a revécu tout à fait ce temps, il y est entré lui-même plus que dans aucune autre des époques auxquelles il s'est attaché. En même temps ses scrupules de conscience contribuent à l'y faire pénétrer davantage ; car, à force de fureter chez les brocanteurs du Temple, il amasse toute une défroque et tout un fourniment singulièrement suggestifs pour un esprit aussi curieux et aussi passionné.

De même que pour ses sujets Louis XIII, Meissonier, ici encore, commence, pour ainsi dire, par des monologues. Puis les acteurs, de nouveau, se doublent, et l'on arrive à de véritables groupes en action. Mais l'action ici se déroule dans le calme et la paix. Les *Liseurs* abondent. Comme on en demandait la raison à Meissonier, il répondait, en s'excusant en même temps de ce retour vers le passé, que jadis on lisait beaucoup plus qu'aujourd'hui et que, s'il avait dû peindre un liseur de notre temps, il aurait dû le peindre lisant un journal. Les *Fumeurs* obtiennent la même faveur. C'est que rien ne lui plaisait plus comme

d'entrer dans cette vie profondément recueillie de l'homme qui, dans le bien-être d'un isolement volontaire et tranquille, s'abandonne tout entier aux délices du rêve à travers le brouillard de la fumée savoureuse ou s'oublie complètement en tournant les pages d'un livre aimé. C'est en 1840 qu'apparaît son premier *Liseur*, celui qui fut détruit dans l'incendie de la collection Behring, à Londres. C'est en 1842 qu'il expose son premier *Fumeur*. celui-là même qu'il a finement gravé à l'eau-forte. Leur succès fut si considérable qu'il dut reprendre maintes fois, entre 1840 et 1860, ces deux thèmes simples et charmants. Pour les distinguer, on a baptisé ces « liseurs » ou ces « fumeurs » de toute sorte : *Liseur blanc*, *Liseur noir*, *Liseur rose*, *Fumeur debout*, *Fumeur assis*, etc. ; mais aucun ne se répète et chacun, par son attitude. sa mimique. le caractère de sa physionomie. de son isolement. de son mobilier. du décor intime à travers lequel il respire. dit non seulement sa personnalité sociale. mais l'idiosyncrasie de son individualité propre. Nul n'a mieux traduit que Th. Gautier, qu'il faut citer après Burty et Gréard. la distinction entre ces êtres si nettement et si subtilement différenciés.

« Prenez le Fumeur, écrit-il (1). Celui-ci est un brave homme. à coup sûr : vêtu d'un large habit de coupe surannée et d'un gris modeste, coiffé d'un lampion soigneusement brossé. balançant son pied que chausse un bon gros soulier bouclé d'argent et ciré à l'œuf. il aspire. avec le flegme d'une honnête conscience. une longue bouffée de tabac, qu'il laisse

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1862.



LES AMATEURS DE PEINTURE.
(Musée Condé, à Chantilly.)

échapper par petits nuages en économe qui veut faire durer son plaisir ; près de lui, sur la table aux pieds roulés en spirales, pose, à côté du vidrecome, la mesure de bière à couvercle d'étain : une satisfaction intime rayonne de sa figure rayée de grands plis pleins de chiffres. d'habitudes d'ordre et de probité rigide. On lui confierait sa caisse et ses livres à tenir. Celui-là, habillé de rouge. tient aussi une pipe et accomplit en apparence la même action ; mais le vêtement froissé. plissé violemment. boutonné de travers, le tricorne enfoncé jusqu'au sourcil. les manchettes et le jabot fripés par une main convulsive. l'attitude du corps, harassée et fiévreuse. le tic de la lèvre mâchant le tuyau d'argile. la main rageusement plongée dans la poche vide, tout annonce l'aventurier ou le joueur à sec. Il se dit évidemment : « A qui diable pourrais-je emprunter un louis ou même un écu de six livres ? »

Quelques flûtistes. joueurs de contrebasse. ici un peintre, là un poète, ailleurs un graveur. viennent grossir le nombre de ces figures solitaires ; mais. comme précédemment. il aime soit à les suivre dans des réunions de voisins ou de camarades. tels ces *Joueurs de boules*, sur une route, au bord de la mer. le long des remparts d'Antibes. en bras de chemise, sur la tête le large tricorne qui exhausse leur silhouette dans le clair soleil méridional ; ou comme ces *Joueurs de tonneau* qui se livrent aux innocents plaisirs du dimanche, dans la campagne familière de Poissy ; soit à entrer avec eux dans l'intimité d'une petite causerie entre vieux amis. C'est tantôt, par exemple. *la Confidence* où, de

chaque côté d'une petite collation, deux amis sont assis, l'un lisant avec chaleur quelque lettre d'amour, l'autre écoutant, son verre à demi vidé, devant lui, avec une sympathie un peu distraite : c'est, tantôt, *le Vin du Curé*, de ce brave curé replet et réjoui, qui, les coudes sur la table, est heureux de raconter l'histoire de son crû à son hôte, mis en indulgence par la générosité de la bouteille. Maintenant, ce sont des *Amateurs de peinture*, aimables et dissertes personnes, un peu importunes sans doute, qui suivent, le torse en avant ou le corps en arrière, clignant de l'œil et retenant leur haleine, le travail d'un peintre enserré dans leur petit cercle.

Quelle franche bonne humeur dans le *Peintre d'enseignes* ! Le tricorne en arrière, la chemise ouverte, une bonne bouteille couronnée d'un verre, dans un coin, sur un tonneau, l'artiste est assis, peignant un Bacchus sur une futaille : il montre son œuvre avec quelque fierté maligne à un grand diable futé, les mains dans les poches, les jambes écartées, la longue capote pendant dans le dos, mâchonnant avec suffisance un épi de blé, son vaste bicorne de travers sur sa figure flegmatique d'ancien soldat qui en a vu bien d'autres.

Et quelle observation finement malicieuse, quelle scène comme surprise sur la réalité que cette scène de caserne où un sergent de gardes françaises, le corps porté sur la jambe droite, la main sur le sabre en verrouil, les basques relevées, l'air faraud de bellâtre stupide, pose devant le peintre, ramassé dans son attention, entre les attitudes nonchalantes et l'admiration naïve des braves troupiers, sous

le regard attentif et fasciné du toutou de la compagnie !

Un chef-d'œuvre incontesté, entre ces petites scènes vivantes dans lesquelles il nous transporte au siècle des marquises et des philosophes, est la *Lecture chez Diderot*. Nous sommes dans une pièce au plafond un peu bas, où les murs sont entièrement revêtus de rayons chargés de livres ; un paravent, à droite, ferme le fond. Six personnages, assis ou debout, parmi lesquels on reconnait Chardin, Joseph Vernet, Van Loo, car ce doit être quelque « Salon » qui leur est donné en primeur, écoutent Diderot, assis, les jambes écartées, le corps robuste et sanguin droit sur son siège, posé à contre-jour afin que la lumière éclaire son manuscrit, qu'il dresse avec fermeté sur un coin de la table. C'est d'une intimité tiède et d'une animation tranquille par le seul jeu des physionomies, la diversité dans l'attention et le recueillement. Où trouverait-on, dans l'école contemporaine, si ce n'est dans les portraits ou dans les compositions, d'un tout autre ordre, de Fantin-Latour, un sentiment aussi profond de la vie intense qui anime secrètement un être humain et de l'intérêt attachant qu'il peut vous inspirer, malgré son inertie apparente, l'absence de mouvement et de gestes et le défaut d'action ?

III

L'œuvre : Meissonier peintre d'histoire. — Guerre d'Italie, 1859. — *Solférino*, point de départ de son œuvre historique. — Velléités antérieures de peinture d'histoire ; sa passion pour l'histoire. Mot de Chenavard qui le retint longtemps dans le « genre ». — Histoire contempo-

raine : *La Barricade, le Siège de Paris, les Tuileries.* — Napoléon. — Culte de Meissonier pour la figure de l'Empereur. — Souci de sa documentation sur tout ce qui la concerne. — L'épopée impériale; les cinq actes prévus du cycle. Ceux qui ont été réalisés : *1807*, *1814*. — Autres tableaux relevant de cette inspiration : *1805*, *1806*, scènes de genre historique et militaire de l'Empire et de la première République. — Travaux de la fin de la vie de Meissonier : sujets vénitiens ; rêves d'allégories, de sujets symboliques, voire de décorations murales ; le Panthéon. — Le *nu* ; la *femme* dans son œuvre. — Ses portraits.

En 1859, il se produisit dans l'existence de Meissonier un incident qui modifia soudain le caractère de son art en dirigeant son inspiration dans un sens inattendu. La guerre venait d'éclater avec l'Autriche. Napoléon III, poursuivant sa politique des nationalités, était allé se mettre à la tête d'une armée qui opérait en Lombardie, pour favoriser les desseins de Victor-Emmanuel et de son ministre Cavour. Meissonier, nous l'avons vu, s'était toujours senti, depuis ses débuts, du goût pour les militaires, ne fût-ce que pour l'uniforme, bien qu'il n'eût peint encore que ceux de Condé et de Guébriant, de Villars et de Maurice de Saxe. Son besoin d'action, le tempérament physique y aidant, le poussa à accepter de faire les illustrations de la campagne en vue d'un ouvrage dont Edmond Texier devait fournir le texte. Meissonier suivit l'armée. Il était déjà célèbre ; l'exposition de 1855 l'avait placé hors pair. Il obtint facilement d'être attaché à l'état-major de Napoléon III, comme jadis Gros à celui de Bonaparte. Nous le voyons ainsi, représenté dans son tableau de *Solférino*, sous l'uniforme de fantaisie qu'il s'était composé, penché sur sa jument *Coningham*, en arrière de l'état-major, et paraissant surveiller

avec une attention soutenue les péripéties du combat.

De cette velléité d'illustration qu'est-il resté ? Quelques dessins, *Au bivouac de Volta* ou *Au camp de Riciego*, et toutes les notes prises pour le tableau qui, bientôt, dans sa pensée, était venu remplacer son premier projet.

De la bataille Meissonier n'a retenu qu'un épisode : l'attaque du mamelon, couronné de la tour et de la ligne de cyprès qu'on aperçoit de loin à droite, par les voltigeurs de la brigade Camou, soutenus par le tir de l'artillerie. Dans cet épisode même, il s'arrête sur le plus simple incident : l'Empereur suivant les progrès de l'action d'une éminence d'où il domine le tir des batteries. C'est moins un tableau de bataille qu'une réunion de portraits dans le cadre de cette bataille (1).

Ce groupe de cavaliers comprenant vingt-cinq personnages minuscules offre, en effet, d'extraordinaires portraits d'hommes et de chevaux. Le mouvement, les attitudes, les expressions des visages, le port du costume, les allures des bêtes, tout cela est d'une vérité, d'une justesse, d'une aisance qui tient du prodige. Il n'y a, assurément, aucun maître parmi les meilleurs Hollandais qui eût été capable de donner, avec une brosse si alerte et si sûre,

(1) Les principaux officiers généraux qui entourent l'Empereur sont, d'après Charles Clément [*Études sur les Beaux-Arts en France*, 1865] : immédiatement derrière lui, les généraux Fleury et Edgar Ney, puis les maréchaux Vaillant et Regnault de Saint-Jean-d'Angely, les généraux de Montebello, Lebœuf et Mazure. En avant, formant un petit groupe à part, vus de dos, M. de Masséna et le général Frossart; plus loin, à gauche, se trouve Meissonier lui-même, penché sur son cheval, dans un costume noir verdâtre sans galons.

d'une touche si nette et si précise et pourtant si vive, si ferme et si décidée, sans fignolage exaspérant, touche nerveuse de vrai peintre qui accuse vigoureusement les formes, un tableau aussi vivant de physionomies ayant toute leur détermination distincte, leur caractère propre, leur individualité qui se dénonce dans leur pose, dans leur geste, jusque dans le moindre pli de leur vêtement. Quant aux chevaux, ce sont de petites merveilles d'animaux ; Meissonier s'y applique avec tout son amour pour cette noble bête. Et ce qu'il y a de remarquable, c'est que, nulle part, malgré l'exiguïté des figures, il n'y a apparence de virtuosité, que l'on ne sent pas le tour de force et qu'il faut réfléchir pour que la pensée admire l'adresse et la sûreté uniques d'une telle main, la puissance et la fidélité incomparables d'un tel œil, toute cette organisation vraiment exceptionnelle.

C'est là une page d'histoire vécue; il y règne la même clarté de vision réaliste, le même esprit de vraisemblance qui nous frappe, dans l'ordre des choses littéraires, devant les peintures de Tolstoï. A la vérité, tout n'est pas parfait dans cette œuvre supérieure ; on peut trouver à redire au paysage qui est un peu maigre, au ciel assez froid, à tel défaut de proportions dans les figures accessoires ; il y manque un rien de cette sensibilité plus vive, plus facilement ébranlée, qui distingue le grand écrivain russe. Si Tolstoï eût été peintre, il semble qu'il eût trouvé dans un détail la touche qui émeut. Cependant, à ne considérer que ce groupe de l'état-major, en le prenant pour ce que



Cliché Braun, Clément et Cie.

LE PORTRAIT DU SERGENT.

l'auteur a surtout voulu qu'il fût : une réunion de portraits, ce petit panneau est un des tableaux qui comptent en première ligne dans l'histoire de l'art contemporain.

Dans l'œuvre de Meissonier, il marque une grande date ; il est le point de départ de son œuvre historique. Ce n'est pas que Meissonier n'ait eu antérieurement des velléités de s'adresser à l'histoire. Ses tableaux de genre sont déjà de l'histoire en quelque façon, histoire des mœurs, des types, histoire de la vie privée. Esprit positif, concret, déterminé, son art ne semble lui donner de vraie satisfaction que parce qu'il reconstitue, parce qu'il fait revivre. Il est plus à son aise dans l'ordre des faits que dans celui des sentiments. Il nous dit lui-même (1) : « Si je n'avais été peintre, mon rêve eût été d'être historien. Je n'entre vois pas de chose plus intéressante que l'histoire : je ne prise maintenant que cette sorte de lecture. J'en ai toujours eu la passion. »

Aussi se voyait-il fait plutôt pour les sujets historiques que pour ce qu'il appelait ses « bonshommes ». Et, en effet, à côté de ses premiers tableaux « flamands » de petites mœurs bourgeoises d'autrefois, il entreprend divers tableaux d'histoire, tels qu'un *Charles le Téméraire* (dès 1834), *Pierre l'Ermite prêchant la Croisade*, *le Siège de Calais* (1844), *Jeanne d'Arc* (1845). Il fut écarté de cette voie par le succès inespéré de ses scènes anecdotiques, peut-être aussi par le mot de Chenavard, qui l'y maintint.

(1) *Entretiens*, p. 118.

Peu après ses débuts, subissant les préjugés habituels des artistes, il eût voulu relever le prestige de ses envois aux expositions par des compositions dites « de style ». En 1840, il exécuta un *Saint Paul*, un *Isaïe*, un *Charlemagne*, en buste grandeur nature, ensuite ces *Évangélistes*, dont le Luxembourg possède un dessin. Un jour qu'il montrait ces derniers travaux à Chenavard, celui-ci les loua, mais avec quelque tiédeur ; puis, faisant le tour de l'atelier, il s'arrêta devant le *Joueur de contrebasse*. Là son ton changea : « Voilà, lui dit-il avec conviction, ce que vous devriez toujours faire. » Comme Meissonier lui en demandait l'explication : « Pourquoi voulez-vous, lui dit-il, refaire ce qu'ont fait les autres et ce qu'ils ont fait mieux que jamais vous ne ferez ? Avez-vous la prétention de refaire ce qu'a fait Raphaël ? »

Meissonier comprit la leçon et se renferma dans ses premiers sujets. C'est pourquoi son œuvre historique ne date vraiment que du milieu de sa carrière.

Les événements contemporains lui avaient, pourtant, fourni l'occasion, qu'il ne manqua pas cette fois, d'une page tragique, peinte sous l'impression même des faits : c'est *la Barricade*. Elle conserve le lamentable souvenir d'une des journées de juin 1848, avec sa jonchée de cadavres populaires, couvrant le sol pêle-mêle au milieu des pavés amoncelés, dans l'obscure et sinistre rue aux volets clos, aux boutiques fermées. C'est une des rares fois où l'auteur laisse percer l'écho de ses émotions personnelles.

Dans la période du règne de Napoléon III, Meissonier

ne trouva plus guère, après *Solférino*, matière à son inspiration, si ce n'est pour le charmant petit tableau de *Napoléon III entouré de son état-major*, acquis également par le Luxembourg, et pour un grand dessin représentant *les Populations lorraines défilant à Nancy devant la Préfecture et acclamant l'impératrice Eugénie*, qui a été gravé par Jacquemart. Il ne voyait guère à exprimer de son temps que la vie militaire. La guerre de Crimée avait pu, en apparence, rehausser le prestige de l'Empire ; celle du Mexique n'eut pas le même résultat. Le théâtre de ces événements était, du reste, trop éloigné pour un homme peu voyageur, surmené constamment de travail et pour qui le temps était précieux.

Lorsque survint la guerre de 1870, Meissonier accourut, comme autrefois, pour reprendre sa place à l'état-major. Il partit pour Metz, plein d'enthousiasme patriotique. Il revint à Paris, après mille aventures de route, le cœur ulcéré d'une blessure qui ne guérit pas. Chassé de Poissy par les Allemands, il se réfugia dans Paris enfermé, où il fit son devoir de soldat comme lieutenant-colonel d'artillerie de la Garde nationale.

A ce moment, il n'a guère envie de peindre, et on ne connaît de lui que quelques dessins de soldats. « Je n'étais, dit-il, destiné qu'à peindre la victoire (1). » Ces douloureux événements, sous le coup de ses propres agitations, réveilleront, pourtant, son imagination comme en 1848.

Lorsqu'il put se retirer à Poissy, encore occupé par

(1) *Entretiens*, p. 294.

l'ennemi, il se verrouilla dans son atelier et peignit, dans une fièvre continue, en moins d'un mois, l'esquisse du *Siège de Paris*. Il la reprit en 1884. « Excepté pour la figure de Regnault mourant, dit-il, je n'ai pas fait une seule étude de figure. » C'était ce qu'il appelait « sa vengeance », son patriotisme étant exalté par cette idée que le siège de Paris avait sauvé la France du déshonneur.

C'est une sorte de synthèse, d' « allégorie réelle », — comme eût dit Courbet, sa grande « bête noire », — groupant autour de la figure de Paris, représentée par Mme Meissonier, vêtue de deuil, la tête couverte d'une peau de lion et tenant haut un drapeau, près d'un canon de siège, les divers combattants : soldats, mobiles, matelots, dont l'héroïsme a prolongé cinq mois la résistance de la cité investie. Quoi qu'il en ait pu penser, Meissonier n'était pas là à son affaire ; il est embarrassé dans ce compromis entre les nécessités conventionnelles du symbolisme allégorique et les représentations déterminées de la réalité. Les lignes de la composition ne sont pas très heureuses ; le détail des groupes à sa grandeur, mais les figures sont rapetissées par celle de l'allégorie et sa manière même, précise, serrée, définie, propre à traduire et à fixer des faits, manque de la chaleur, de l'ampleur, de l'éloquence nécessaires pour trouver l'expression des formes correspondant à cet ordre de sentiments.

Les *Tuileries*, du moins, toile d'une dimension inusitée dans son œuvre, gardent, comme la *Barricade*, l'accent tragique de la chose vue. C'est que ce fut, en effet, une

chose vue. Un jour qu'il se rendait à l'Institut avec l'architecte Lefuel, Meissonier fut vivement frappé d'apercevoir, au milieu des ruines, parmi les noms de batailles qui décoraient l'escalier, ceux de Marengo et d'Austerlitz, brillant de leur or resté neuf sur le fond des décombres noircis.

Ce n'est donc pas dans l'actualité que Meissonier a satisfait sa passion de l'histoire. Si les événements médiocres du second empire n'avaient pu que le laisser indifférent, du neveu il était remonté à l'oncle, et ce qu'on a appelé « l'épopée napoléonienne » a, cette fois, rempli son rêve.

A partir de 1860, au lendemain de son équipée militaire et tout en préparant son *Solférino*, l'image de Napoléon commence à le hanter. Il était, du reste, sur ce point encore, bien de son temps, et n'avait cessé de professer pour elle un culte fervent : il avait grandi depuis la naissance de la légende et à travers son plein développement. En 1840, il avait suivi les Cendres. Dès lors, il s'attacha à la figure de l'Empereur avec le fanatisme d'une religion qui ne manque, néanmoins, aucune occasion de s'éclairer davantage sur celui qui en fait l'objet.

Il ne le discute pas, pourtant, et ne souffre pas qu'on le discute. Le livre de Lanfrey, qui vient de paraître, l'exaspère. « Pour apprécier ces hommes-là, dit-il avec une candide fatuité, il faut être de leur taille et se mettre dans leur peau (1). » Et c'est ce qu'il fait, pareil à son historien

(1) *Entretiens*, p. 46.

favori, Thiers, qu'il estime particulièrement, dont il trace le portrait à son lit de mort, et à qui il ressemble par ses vertus bourgeoises et ses facultés intellectuelles, son esprit positif uni à sa verve emportée, sa conception de l'histoire, sa passion napoléonienne non dépourvue de quelque naïf orgueil.

Que de fois a-t-il vu l'Empereur en rêve, nous confient ses *Entretiens* (1). « Voyez-vous, chère amie, dit-il à sa femme, je le connais intimement, l'Empereur. » Il s'identifie tellement à lui que Burty nous rapporte à ce sujet une amusante anecdote. Un jour qu'il allait visiter le maître dans son atelier, il le trouva juché sur un chevalet surmonté de la selle impériale, en culotte de peau, redingote grise et peignant ainsi, devant une glace, pour le tableau de *1814*. « L'Empereur avait tout à fait mes cuisses, » lui dit-il. Meissonier se rendait compte, d'ailleurs, de ces petits travers, et il en riait lui-même, acceptant avec bonne humeur les charges qu'on répandait à ce propos.

Il avait rêvé de faire l'épopée entière de Napoléon, le cycle complet jusqu'aux dernières étapes. Il n'y put parvenir, mais, pour les pages qu'il exécuta, il apporta une conscience faite de patience, de ténacité, de persévérance et aussi de réflexion et d'esprit critique qui sont d'un véritable historien.

Il poursuit avec passion, sans lassitude, ses études continues, dont le temps et le travail semblent accroître l'intérêt, réunissant surtout avec une ardeur extrême les

(1) *Entretiens*, p. 222.



Cliché Georges Petit.

LA BARRICADE.

moindres renseignements sur l'existence privée, les coutumes, les habitudes et jusqu'aux tics de l'Empereur et de ses généraux. Il a devancé sur ce point toute la littérature napoléonienne, produite à la suite des nombreuses publications de mémoires, au développement de laquelle il n'a pas été étranger, tant fut considérable la popularité de son œuvre. Il fait parler tous les généraux survivants de ces guerres héroïques, les Gouvion-Saint-Cyr, les Regnault de Saint-Jean-d'Angély, ou même le vieux musicien Carafa et de préférence les humbles, les serviteurs ou les soldats, qui ne sont pas portés à amplifier ou à dénaturer. Il tâche d'en obtenir les détails les plus intimes et les plus infimes, heureux d'apprendre que Napoléon ne se gantait jamais que de la main gauche, qu'il portait tous les jours une culotte renouvelée de basin blanc, qu'il prisait, que sa cravache était toujours déchiquetée par la manie qu'il avait de s'en frapper continuellement les bottes. Il procède par cette longue préparation de minutieuse analyse comme pour un véritable travail de synthèse historique. Trois jours avant la mort d'Horace Vernet, il va chez le vieux maître mourant. On cause de Napoléon, même à cette heure, et Vernet couché, de sa main vacillante, lui trace le dessin de la bouche de l'Empereur.

Un collaborateur précieux de Meissonier fut cet original de Pillardeau (1), dont Octave Gréard a décrit un portrait si pittoresque. C'était un ancien piqueur de l'Empereur, entiché jusqu'à la monomanie des choses militaires, au point

(1) *Entretiens*, p. 269-71.

de s'imaginer, bien qu'il n'eût jamais porté les armes, qu'il eût été soldat lui-même. Il avait recueilli une collection importante de défroques militaires, et il aimait, dans l'intimité, avec ses frères et ses neveux, qu'il affublait comme lui, à revêtir des uniformes de fantassin ou de dragon, en causant de ses campagnes imaginaires. Pillardeau savait beaucoup de choses sur Napoléon. Meissonier cultivait précieusement cette relation, faisant causer son voisin de campagne sur les sujets qui leur étaient chers à tous deux et lui empruntant, à l'occasion, ses harnachements, ses armements et ses costumes. Il avait d'ailleurs constitué pour cette époque un musée des plus complet. Il recueillait avidement tous les effets qui pouvaient provenir de la garde-robe de Napoléon et faisait copier littéralement les vêtements appartenant au Musée des Souverains ou à des particuliers.

Meissonier avait donc rêvé d'être le poète de cette geste extraordinaire. Il s'était arrêté sur un choix de tableaux correspondant aux actes principaux de ce qui lui apparaissait comme la plus magnifique et la plus poignante tragédie.

Ce cycle devait comprendre cinq grandes pages : *1796*, ou l'aube radieuse de Castiglione, le premier rayon de la fortune et de la gloire. Bonaparte, précédé de cavaliers et suivi de son état-major, son pâle visage illuminé par le soleil qui se lève, passe au galop devant le front des troupes qui acclament leur chef en dressant leurs dra-



Cliché Neurdein.

SOLFÉRINO.

(Musée du Louvre.)

peaux et leurs étendards et en élevant leurs chapeaux au bout de leurs baïonnettes.

1807 : c'est Friedland, Napoléon à l'apogée de sa gloire. « J'ai voulu, dit Meissonier dans sa lettre à M. Stewart, qui avait acquis ce tableau, peindre l'amour, l'adoration des soldats pour le grand capitaine dans lequel ils ont foi et pour lequel ils sont prêts à mourir. » Sur un tertre à peine élevé au-dessus des moissons que fauche le galop furieux des cavaliers, Napoléon, le chapeau à la main, en uniforme des chasseurs de la garde, entouré de son état-major, précédé et suivi de ses guides, se tient en avant de la ligne de ses grenadiers, l'arme au bras ; il salue le torrent des cuirassiers qui passent en agitant leurs sabres et leurs trompettes et en poussant le cri de « Vive l'Empereur! » devant leur idole impassible.

1810 : c'est Erfurt, tableau qui ne fut guère que conçu. Meissonier avait appris que, lors de la réunion du Congrès, chaque souverain était annoncé par le héraut avec les nombreux titres qui s'attachaient à sa couronne. Lorsqu'ils étaient tous réunis, le héraut annonçait simplement : « L'Empereur! » et Napoléon apparaissait dans le grand silence respectueux qui se faisait aussitôt.

1814 : l'Empereur marche en avant, sur son cheval blanc, la capote boutonnée, la main droite, tenant sa cravache, passée dans le parement, sur sa poitrine ; le visage est creusé profondément, l'œil à la fois soucieux et ardent. Derrière lui, les officiers de son état-major, les uns somnolents sur leurs bêtes, les autres préoccupés et son-

geurs : Berthier, Duroc, Caulaincourt, Drouot, Ney, celui-ci qu'on ne peut manquer de reconnaître à la capote dont il ne passe jamais les manches. Le sol est défoncé et couvert de neige : les troupes s'avancent en colonnes dont les masses se défilent sur le ciel sinistre, froid et dur. « *1814* : ce n'est pas la retraite de Russie, dit Meissonier, c'est la campagne de France (1). Les visages abattus, irrités, expriment le découragement, la défaillance, la trahison peut-être. Napoléon marche lentement, le corps affaissé, mais le regard en avant. Tout peut se réaliser encore si ceux qui le suivent partagent sa foi. »

Enfin *1815* ! Sombre et funeste crépuscule! L'aigle enchaîné est conduit au rocher sur lequel il doit expirer. Napoléon, assis à l'arrière du *Bellérophon*, qui cingle sur Gibraltar, mesure sa grandeur à sa chute et, bien qu'irrémédiablement vaincu, il espère encore peut-être.

Des cinq actes de cette tragédie, Meissonier n'accomplit guère que le deuxième et le quatrième. *Castiglione*, entrepris seulement en 1890, resta à l'état d'esquisse. La composition n'en est pas heureuse et ne l'avait peut-être pas entièrement satisfait. *Erfurt* et le *Bellérophon* ne furent pas même ébauchés. Meissonier n'entreprit donc que le *1807* et le *1814*. Ce dernier tableau, aujourd'hui entré au Louvre, grâce au legs Chauchard, a été commencé

(1) C'est pourquoi il y a injustice à comparer ce tableau, comme on l'a fait quelquefois, à la tragique *Retraite de Russie*, de Charlet, du musée de Lyon. Le sujet n'est plus le même, et ce qui intéresse dans le *1814*, c'est moins la déroute des armées que la psychologie de l'Empereur à cette heure critique.



6

SOLFÉRINO *(Détail)*. — L'EMPEREUR, SUIVI DE SON ÉTAT-MAJOR.
(Musée du Louvre.)

dès 1860; c'est le premier qui ait été conçu par Meissonier, qui s'y prépara par trois années d'innombrables études. Le *1807*, qui est sa plus importante composition, puisqu'elle atteint 2m,50 de largeur, est daté de 1875 : il y travailla durant six ans et reprit ensuite ce sujet à l'aquarelle en 1886-1887.

A côté de ces représentations typiques et symboliques, Meissonier se laissa entraîner tout autour de son glorieux sujet ; il s'arrêta, en passant, à d'autres épisodes de l'existence fabuleuse de son héros. Il ébauche une *Veillée de Marengo*, inspirée d'une anecdote des Cahiers du capitaine Coignet ; il réalise, en dehors de son cycle, le *1805*, au musée Condé, dont la première esquisse date de 1874 et qu'il termina en 1877, avec sa longue file de cuirassiers, alignés jusqu'à l'horizon, piétinant dans l'attente de l'Empereur.

On ne lira pas sans intérêt ce passage de Charles Blanc (1) sur cette composition si simple et si grandiose : « Chez Meissonier, la poésie est tout entière dans la vérité, mais dans une vérité qui pour d'autres serait inaperçue, et qu'il attrape par une observation raffinée. Chacun de ses personnages porte le caractère de son pays, accusé au plus vif ; il a l'air de tête particulier à la province où il est né. Voilà un régiment de cuirassiers qui ne sont pas seulement ceux du premier Empire, mais ceux de 1805. Chaque soldat a sa physionomie, j'allais dire sa biographie. Celui-ci a fait déjà plusieurs campagnes, il a été bronzé par le

(1) *Les Beaux-Arts en 1878*, p. 240-241.

hâle ; sa peau est devenue du cuir. Celui-là est ridé comme un vétéran ; cet autre, tout jeune encore, a eu son avancement au choix. Il caresse son cheval, qui piaffe dans la terre labourée.

« Parmi ces cavaliers, rangés sur une ligne qui fuit en perspective et enfonce un triangle dans ce tableau, il y a des masques énergiques et des masques bêtes, des figures futées et des têtes brutales. Il y a des Gascons, des Provençaux, des Picards, des Francs-Comtois, des Bretons, et on les reconnaît à je ne sais quelle nuance indiquée au bout du pinceau, avec une infaillible fidélité. »

Le *1806* a été exécuté entre 1880 et 1889. L'Empereur, à cheval, sur une légère hauteur, suivi de son état-major, a le visage tendu vers la bataille qui se dessine au loin, derrière une charge impétueuse de cuirassiers. Meissonier a aussi produit un petit tableau de l'Empereur entouré de son état-major, de face, dans le même aspect que le Napoléon III du Luxembourg.

Mais, remontant de l'Empire à la Révolution, ou redescendant d'une époque à l'autre, il a peint surtout nombre de variations ou fantaisies militaires à l'huile ou à l'aquarelle. Quelques-unes sont importantes, comme *le Guide*. Il se plaît, dirait-on, à s'entraîner à son sujet de prédilection en le prenant par les moindres côtés, en traitant de petites scènes anecdotiques, telles que ***Moreau et Dessoles*** (1872-1875) ; *le Café* (1877) ; ***Officier supérieur en reconnaissance*** ; *les Deux Amis* ; ***Championnet***. Il répète, enfin, sans se lasser, ses grenadiers de la République, aux



Cliché Kuhn.

1807.

(Metropolitan Museum, New-York.)

pantalons râpés, aux souliers éculés, le bicorne en arrière, l'arme au bras, en sentinelle en avant de quelque poste isolé, ou ses petits dragons en vedette, le casque ceint du turban de léopard, la carabine sur la cuisse, la crinière au vent.

A la fin de sa vie, pendant les quinze dernières années spécialement, Meissonier continue l'œuvre commencée, alternant les sujets de genre avec la peinture militaire, les reîtres et les lansquenets avec les dragons de la République et les cuirassiers de Napoléon : le *Chant* et la *Madonna del Baccio* avec le *1807*. Mais il y est conduit par la nécessité. Ces sortes de travaux ne répondent plus à l'état de son esprit. Les histoires épisodiques le fatiguent, les « sujets » lui font horreur. Il ne rêve plus que synthèses et allégories dans un ordre d'idées qui cadre assez mal avec ce qu'on sait de son talent. Je ne parle pas du *Siège de Paris* ou des *Tuileries*, auxquels, naturellement, il doit donner une signification précise. Mais il songe, par exemple, à une singulière allégorie sur Thiers, après sa mort (1), à une composition représentant « la Poésie inspirant la vie de l'Humanité entière et la nourrissant de son miel divin ». Il voudrait aussi exécuter, pour la décoration de son hôtel, en dessus de porte, des allégories des arts, exprimés en fonction, c'est-à-dire la Peinture, la Sculpture, la Musique et l'Architecture, représentées par un artiste au travail, tandis que, dans l'escalier, le Poète ferait vis-à-vis à l'apparition d'Homère à Dante.

(1) *Entretiens*, p. 310.

Lors de la distribution des commandes pour la décoration du Panthéon en 1875, le marquis de Chennevières n'oublia pas Meissonier. Peut-être fût-ce sur la suggestion de l'artiste lui-même. Le monument étant encore affecté au culte et consacré à la mémoire de la patronne de Paris, Meissonier avait reçu comme sujet : Sainte Geneviève ravitaillant Paris, sujet qui, depuis, a été si magistralement traité à sa place par Puvis de Chavannes. Ce thème, concret et déterminé, qui semblait devoir bien répondre aux exigences de son esprit positif, « ne l'emballe pas » pourtant. Il eût rêvé une donnée plus grandiose, une Jeanne d'Arc ou un Attila et, dans l'ardeur de son patriotisme exalté par les revers de la patrie, il veut, du moins, employer cette décoration à la gloire de la France. Il l'imagine, ainsi que le montre le dessin conservé à l'École des Beaux-Arts, sur un char de triomphe, suivie de tous les peuples, à l'exclusion de l'Allemagne.

Mais il sentit qu'il était trop tard pour entreprendre une aussi vaste entreprise murale, qui, malgré ses ambitions, était si peu dans ses moyens. Car, en vieillissant, suivant la loi commune, il se développe dans l'exagération de son sens naturel et, alors que son esprit tente de voir les choses, non plus individuellement, mais par leurs rapports et dans leur ensemble, qu'il veut dire le dernier mot de ce qu'il a appris de la nature et de la vie, ses organes le trompent, sa manière se refroidit, sa précision tourne en sécheresse, et sa couleur perd de plus en plus ce qui lui restait de sensibilité.

En dehors de ses velléités allégoriques et décoratives,



Cliché Kuhn.

1814.

(Musée du Louvre, collection Chauchard.)

Meissonier s'était aussi passionné pour le *nu*. « Le nu, dit-il, est ce qu'il y a de plus beau au monde. » Cette déclaration est piquante de la part d'un maître qui n'a pour ainsi dire traité que des gens habillés. On sait, il est vrai, qu'il s'attacha avec un très vif intérêt à la figure de Samson, représentant pour lui le plus haut degré de la beauté virile et de la force, qu'il essaie, de même, un Hercule et un Apollon. Il n'est guère, par contre, de femme nue dans son œuvre, si ce n'est celle qu'il dessina puis peignit à l'aquarelle et à l'huile pour *l'Affaire Clémenceau*, de son ami Alexandre Dumas. C'est que la femme occupe une très petite place dans son œuvre, de même qu'elle a excité peu de curiosités dans sa vie. Ce n'est point qu'il n'ait su, à l'occasion, en traduire l'élégance et la grâce. Ses illustrations des *Contes rémois* en sont la preuve. Mais la femme ne remplit dans son œuvre peinte qu'un rôle discret et accessoire ; il lui préfère de beaucoup l'homme, qu'il considère comme lui étant supérieur en beauté : « Toute mon œuvre montre, dit-il, que je tiens à rendre l'homme avant tout. J'aimerais cent fois mieux avoir fait les *Disciples d'Emmaüs* que l'*Antiope*. L'homme est plus beau que la femme (1). » Et il ajoute fort justement, car il se possède et se connaît : « Les tendresses du pinceau ne sont pas mon désir ni mon fait (2). » Aussi les scènes amoureuses sont assez rares dans son œuvre et datent plus particulièrement des premières années, du temps, remarque judicieusement Burty, de ses *Contes rémois*.

(1) *Entretiens*, p. 143.
(2) *Ibid.*, p. 78.

En ce qui concerne le portrait, genre qu'il fut contraint d'adopter, ne fût-ce qu'à un point de vue de préoccupations économiques, Meissonier ne pouvait manquer d'y affirmer ses qualités exceptionnelles d'observateur et d'exécutant, bien qu'ils soient souvent, même les meilleurs, ceux de ses propres amis, d'une précision un peu pénible. La part réservée à la femme est ici encore très réduite ; de plus, dans la seconde partie de sa carrière, le modèle qu'il avait près de lui et que sa tendresse conjugale se plaisait à placer au premier rang de toutes les compositions où devait entrer la femme et jusque dans l'allégorie de la Ville de Paris, avec sa haute taille, sa forte carrure, ses traits accentués et son allure virile, ne contribua pas à donner du charme à ses créations féminines. Une seule figure a trouvé grâce devant le pinceau sévère du maître, c'est celle de Mme Sabatier, *la Présidente*, de Baudelaire et de Théophile Gautier, singulière créature, qui sortit Ricard de l'obscurité par le beau portrait qu'il fit d'elle en 1850. Meissonier, cette fois, a su dire avec bonheur, en deux portraits peints et une très vive aquarelle, acquise par le Musée du Luxembourg, toute la séduction essentiellement féminine de son délicieux modèle.

IV

Jugement général sur l'homme et l'œuvre. — Qualités professionnelles de Meissonier, sa technique. — Sa constitution organique : précision de sa vue (sa myopie) et dextérité de sa main. — Son caractère intellectuel et moral : goûts littéraires, artistiques, tendances philosophiques : logique

rigoureuse de son esprit correspondant à la netteté de sa vision. — Ses maîtres de prédilection : antipathies. — Habitudes de travail et procédés. — Souci de la perfection idéale et de la documentation la plus exacte ; erreurs où ce souci l'entraîne. — Études du cheval ; photographies instantanées ; réduction mathématique du squelette. — Sa sculpture. — Son dessin ; sa couleur ; son sentiment du paysage. — Reproches adressés à Meissonier : accoutrements du passé, le fini dans l'infiniment petit. Place qu'il a occupée dans son temps et influence qu'il a exercée. — Conclusion

Il est malaisé de fixer l'étendue de l'œuvre de Meissonier. En dehors des tableaux qui l'ont rendu célèbre, il a produit un si grand nombre de morceaux, soit comme études, soit pour répondre aux demandes continues des amateurs et des marchands ! Que l'on considère que, à sa mort, en dehors de ce qu'il laissait à l'État et à sa famille, le catalogue de sa vente comprenait 394 numéros de peintures, et 1011 d'aquarelles et de dessins ! Ces chiffres, à eux seuls, sont éloquents si l'on pense avec quel soin et quelle conscience était achevé le moindre ouvrage. Ils attestent un labeur prodigieux, une vie singulièrement remplie. C'est que, en effet, dans cette vie, il semble que la principale passion ait été le travail. Il reconnaît, lui-même, que sa « faculté de travail est extrême ». « Je ne me souviens pas, dit-il (1), dans ma vie, de m'être ennuyé à faire une besogne quelconque, » et il ajoute ailleurs : « Il n'y a réellement de chose amusante au monde que celle qui vous donne énormément de mal. »

Meissonier avait, évidemment, une organisation exceptionnelle : il jouissait d'une parfaite santé de corps et

(1) *Entretiens*, p. 254.

d'esprit : il possédait une grande vigueur physique qui se traduisait par un besoin d'action continue et se dépensait en exercices de toute sorte. De taille petite, il était musclé, solide et résistant à la fatigue. Sa main avait une sûreté et une dextérité d'ouvrier japonais ; elle était propre à tous les ouvrages, et il n'y a pas d'instrument qui ait pu dire avec tant de décision et d'ampleur de si petites choses. Sa vue était d'une puissance rare et d'une finesse peu commune. Elle péchait peut-être par l'excès de ses qualités, car elle perçoit à distance le détail aussi bien que l'ensemble, et maintes fois, on l'a souvent remarqué, l'intérêt qu'il porte malgré lui à des détails dans les personnages même les plus éloignés, détruit, dans certains de ses tableaux, le sentiment de la perspective aérienne. Il est, d'ailleurs, très myope, et cela explique bien des choses. S'il peut, en effet, s'appliquer à son travail sans loupe, il n'en est pas de même pour examiner le modèle. Sa courte vue le gêne, reconnaît-il, et il est obligé de le regarder avec une petite lorgnette qu'il a constamment près de lui. On comprend dès lors qu'il voie les objets un peu détachés de l'air, comme il arrive toujours par l'effet du verre.

Au point de vue intellectuel et moral, son intelligence est robuste, mais elle est positive et son rayon est borné en étendue et en profondeur. Il a beaucoup de bon sens, mais pas d'esprit. En fait de philosophie ou de métaphysique, les grands problèmes ne le troublent pas. C'est un homme à certitudes. Il aime mieux accepter sans comprendre. Le mystère n'est pas son fait, pas plus dans la

philosophie que dans l'art. Aussi n'a-t-il jamais voulu lire Renan et *la Vie de Jésus*. Il veut « croire, tout bonnement, tout simplement, comme un enfant ». Sa raison est droite et ferme ; il a, dans le cercle étroit de ses préoccupations, un besoin rigoureux de logique ; il faut qu'en tout il sente « la raison des choses ». « Quand je fais un pli, par exemple, dit-il, il faut que j'en sente la naissance (1). » Sa sensibilité est purement organique. Son imagination est ardente et toujours en activité, mais exclusivement dans l'ordre représentatif. Sa mémoire pittoresque est très riche et son esprit d'observation sans cesse en éveil. Il écoute tout, entend tout, voit tout, ne perd rien. Quand il travaille à ses tableaux sur Napoléon, il questionne tout le monde ; il estime que sur certains points le brosseur d'un général est plus intéressant que le général lui-même. Ainsi c'est en chemin de fer, de la bouche d'un officier qui était présent à Leipzig, qu'il obtint ce renseignement, dont il s'est si utilement servi dans son *1814*, de la capote de Ney, dont les manches n'étaient jamais passées. Son rêve est toujours précis, son horizon jamais très éloigné et toujours très net. Sa personnalité ne se mêle jamais aux choses.

Ses goûts traduisent la nature de son intelligence. En littérature, ses livres aimés sont Homère, qui lui donne toujours envie de peindre, La Fontaine, Le Sage et la littérature dramatique du grand siècle. Il retrouve en ces auteurs soit l'image précise de la vie, soit le mou-

(1) *Entretiens*, p. 230.

vement et l'action. Car il a en quelque sorte un tempérament scénique. Ses tableaux, nous l'avons vu, sont de véritables scènes muettes à un ou plusieurs personnages, où les principaux éléments qui agissent sur les spectateurs proviennent de l'expression, de la mimique, du choix du moment dans l'action et de l'emploi des accessoires. Il dit, d'ailleurs, justement des peintres et surtout de lui-même « qu'ils sont toujours plus ou moins comédiens, qu'ils ont l'instinct de la pose et du geste ».

Aussi, parmi les modernes, goûte-t-il particulièrement Ponsard et Émile Augier ; il fait le portrait de celui-ci, dessine les costumes de ses pièces et le place en personne dans son *Décaméron* des poètes. Déjà, en 1862, Théophile Gautier remarquait cette affinité avec « l'École du bon sens » comme une des caractéristiques de l'esprit de Meissonier. En somme, pour compléter son portrait, on peut dire que c'était un type de bonne bourgeoisie française, raisonnable et pondéré, malgré sa vivacité, droit et indépendant, en ayant toutes les vertus solides et aussi tous les préjugés. Il croit, par exemple, que les protestants ne peuvent être artistes, et il oublie seulement Rembrandt, il goûte fort Meyerbeer, mais ne peut sentir Wagner. Il est croyant et catholique, mais républicain et anticlérical, conservateur mais démocrate, en souvenir du fouriérisme, dont il fut, comme beaucoup, un peu teinté au début.

En ce qui concerne son sentiment pour les maîtres, en dehors des Flamands et des Hollandais qui furent ses premiers guides, d'Ostade et de Terburg, qu'il apprécie spécia-



7

Cliché Georges Petit

1805.

(Musée Condé, à Chantilly.)

lement, et surtout de Rembrandt, pour qui, chose curieuse, il professe un vrai culte, il était, à ses débuts, très porté vers les Allemands : Dürer et Holbein, et le portrait de Mme Ferriot, peint en 1834, est conçu sous cette influence. Il n'eut jamais grand goût pour l'antique et préférait les Florentins aux Vénitiens, ce qui est en conformité avec son tempérament de dessinateur plutôt que de coloriste. Il ne put jamais, pourtant, souffrir Ingres, qu'il trouvait stérile, plein de réminiscences et dont il n'aimait pas, nous verrons pourquoi, le dessin par contour. Peut-être y avait-il, du reste, dans ce sentiment, comme dans celui qu'il marqua plus tard pour Courbet, qu'il détestait cordialement, une question d'ordre tout personnel. Il était fidèle à ses souvenirs de jeunesse, de l'époque où il était mêlé à ses camarades romantiques, vivant avec eux au milieu des éternelles luttes contre les jurys. Car il était très indépendant par nature et aimait à se rappeler qu'il n'était passé par aucune école ni aucune académie ; il donna, plus tard, maintes preuves de cette indépendance. Par contre, il eut toujours pour Delacroix une admiration extrême, qui lui était rendue par l'estime sincère du grand romantique. Le contraste de leur nature respective n'avait sans doute pas nui à leur amitié.

Dans son travail, Meissonier se montrait très réfléchi mais aussi très emporté et, comme l'écrit fort justement Burty, « il avait un esprit froid avec l'imagination vive et un tempérament sanguin ». Il procède toujours de verve et

de fougue. Presque jamais il ne fait d'esquisse. « Je peins tout de suite, dit-il, ardemment, sans préparation, sans calcul (1). » « Je conçois le tableau, dit-il encore. Je l'exécute à même devant la nature. Elle peut inopinément me donner un meilleur mouvement que celui auquel je pensais. » La nature, en effet, est son constant modèle. « J'aurais pu davantage entraîner ma mémoire, dit-il. J'aime mieux courir à la source : la nature. Pour m'empêcher de consulter la nature, il faudrait m'enfermer en loge sans modèle. N'y eût-il qu'une glace, je m'en servirais pour me poser à moi-même. » Mais, avant de commencer un tableau, il le médite longuement. « Croire à son sujet, dit-il (2), car il est bon de le faire toujours parler, croire à son sujet est la première condition pour composer. Et l'on ne croit qu'après avoir longtemps médité, longtemps laissé battre son cœur à l'unisson de ses personnages, que lorsqu'on les a vécus, lorsqu'on en rêve. Que de nuits, ajoute-t-il, Napoléon a traversé mon sommeil ! »

Il fait un nombre d'études considérable. Il éprouve, d'ailleurs, un plaisir extrême à ce travail de croquis et de notes sur nature « sans la fatigue de la structure continue du tableau ». Pour le *1807*, qui resta quatorze ans sur son chevalet, chacun de ses chevaux, comme chacun des personnages, avait son dossier d'études. Cet homme si sûr de sa main et de sa vision recommence, en effet, constamment ce qui paraîtrait achevé à tout autre ; il ne

(1) *Entretiens*, p. 207.
(2) *Ibid.*, p. 61



Cliché Georges Petit.

LE GUIDE. (AQUARELLE.)

reprend jamais sur sa peinture ; s'il n'est pas satisfait, il détruit et il recommence : il tâtonne sur un calque qu'il pose sur le tableau, de manière à bien voir ce qu'il faut faire définitivement. On en voit un exemple, au Louvre, dans la petite étude des Charmettes où les personnages peints sur un calque sont collés sur le panneau. Toute son habileté, toute sa science ne lui servent de rien, dans sa volonté tenace de rester exactement dans ce qu'il veut dire et de le dire entièrement, dans son horreur de l'à peu près, dans son souci de la perfection.

Ce souci de la perfection idéale est une des particularités les plus touchantes de sa nature : c'est une de ses plus nobles et de ses plus dangereuses qualités. Il revient constamment sur ce sujet, comme en témoignent ses *Entretiens*. « Partout où je rencontre la perfection, dit-il (1), elle me donne une profonde jouissance même dans une chose ordinaire. » « Je fais vite, avec netteté et emportement, dit-il encore, mais je suis long à rendre définitivement. Le sentiment de l'idéal grandit à mesure que j'avance ; le besoin de perfection chez moi est impérieux. » Aussi, pour lui, ce dicton « le mieux est l'ennemi du bien » n'est-il qu'un dicton de paresseux. Jamais il ne signe un tableau « tant que la chose n'est pas finie selon son âme ».

C'est cette préoccupation de perfection qui, jointe à son optique particulière, l'a poussé à l'exagération du fini, dont il a répandu le goût près de sa clientèle bourgeoise de gros financiers. Avec l'âge et les modifications de sa vision, ce

(1) *Entretiens*, p. 263.

style parachevé qui veut tout dire ôte à l'œuvre sa spontanéité, sa fraîcheur, son ensemble et son harmonie.

Ce scrupule de perfection est naturellement accompagné d'un scrupule extrême de documentation. Depuis le jour où il commença les dessins de la *Chaumière indienne*, sa maison était devenue un véritable musée. L'effort pour retrouver l'exactitude sur des temps où d'autres, avant lui, avaient exprimé la réalité intégralement, sans difficulté, avec un accent aisé et primesautier parce que c'était la leur, est complètement perdu pour nous. Il y a là un mérite d'érudition qui ne nous intéresse pas et qui, au contraire, nous gêne comme un élément de distraction à côté. En dehors des caractères d'humanité générale qui nous touchent et nous émeuvent, nous demanderons toujours la véritable couleur d'un temps aux contemporains. Aucun des reîtres, des lansquenets, des gentilshommes Louis XIII de Meissonier, ne vaudra, à ce point de vue, le moindre Terburg, le moindre Palamèdes ou le moindre Abraham Bosse. Et tous ses liseurs, fumeurs, abbés, gardes françaises ne parviendront à nous dire sur leur temps ce qu'en ont dit avec tant de grâce, de vivacité et de spontanéité, les Gravelot, les Moreau le Jeune, les Saint-Aubin et les Ollivier.

Nous trouvons touchant, mais puéril aussi ce besoin maladif d'exactitude qui pousse Meissonier à faire fabriquer en miniature par un orfèvre le carrosse de la *Visite au château*, qui le porte à bouleverser toute une bibliothèque avant de trouver dans l'*Encyclopédie* le chapitre où il apprend que le linon se taillait de biais et non de droit fil.



Mme SABATIER. (AQUARELLE.)
(Musée du Luxembourg.)

Le document, sans doute, ne le refroidit pas : au contraire, il semble l'exalter, car, ainsi qu'il le dit constamment, il a une nature d'historien autant que de peintre. Le malheur est que nous, nous ne lui demandons que de la peinture et que, si ce travail est légitime en ce qui concerne les pages exclusivement historiques qu'il a entreprises, il n'a pas d'attrait pour des tableaux de mœurs dont l'histoire est déjà faite.

Ce qu'il y a de curieux, d'ailleurs, c'est qu'il y a en Meissonier une étrange contradiction. Il fait de l'histoire et, lorsqu'il semble en faire vraiment, lorsqu'il célèbre des héros comme Napoléon, tout est d'une exactitude rigoureuse quant aux individus, aux costumes et aux accessoires, et, cependant, il ne peut s'astreindre à la représentation d'un fait réel. Si, dans le *1814*, le *1805*, le *1806* ou le *1807* il lui avait fallu préciser la bataille ou l'instant de la bataille, il nous dit lui-même qu'il se fût aussitôt embarrassé et refroidi. C'est en cela, peut-être, qu'il justifie ses prétentions synthétiques.

Ce souci qu'il a des accessoires, il le porte plus légitimement sur les sujets. Cet œil si clairvoyant et si droit, cette mémoire si bien meublée ne lui suffisent pas. S'il sent en lui la moindre hésitation, il s'entoure de toutes les garanties possibles. Ainsi le cheval a fait l'objet tout spécial d'une étude suivie. Il a beaucoup peint de chevaux, et il a été le premier à les peindre dans la vérité de leur allure comme dans la compréhension juste de leur beauté. Mais quelle peine a-t-il épargnée pour arriver à cette connaissance

intime de la bête ! Non seulement il est en contact quotidien avec elle, l'observant en liberté sur ses pelouses, faisant construire une sorte de chemin de fer dans son parc de Poissy pour pouvoir noter son pas à la course, mais ce fut pour lui une joie sans égale lorsqu'il put vérifier les différentes attitudes du pas, du trot et du galop par le contrôle de la photographie instantanée. Les photographies de chevaux en mouvement de M. Leland Stanford et de Muybridge furent pour lui une précieuse découverte.

De plus, il procédait par mensurations. Il s'était fait établir, par réduction mathématique, un petit squelette de cheval parfait, dont on lui exécutait de nombreux exemplaires en plâtre durci ou en bois. Ces petits squelettes articulés servaient d'armatures aux maquettes en cire qu'il se plaisait à faire, suivant le procédé usité déjà par les Hollandais, pour trouver plus vite le mouvement et posséder ensuite une étude qui lui donnât la pleine sensation du relief : il y prit un certain goût pour la sculpture et a exécuté quelques morceaux qui montrent ce dont il eût été capable.

Ce qui, du reste, caractérise le dessin de ce grand dessinateur, c'est le sentiment du relief : le *modelé*, ainsi qu'il le dit lui-même : « Je n'emplis pas un contour, je procède comme un sculpteur en cherchant le relief. » Il a peine à dessiner un contour, et il assure que c'est une raison pour laquelle il fut toujours embarrassé d'apprendre le dessin aux autres. « J'ai perdu l'habitude de dessiner un contour parce que, en peignant, je mets tout de suite le relief, par



Cliché Neurdein.

SAMSON.

(Musée du Louvre.)

masse. » Il donne un autre motif judicieux de sa préoccupation du relief : « Plus on fait petit, dit-il, plus il faut accuser hardiment le relief. Plus on fait grand, plus il faut le noyer, l'atténuer. Si on travaillait une figure grande comme nature, comme un de ces bonshommes, ce serait insupportable. » Il est clair, en effet, qu'on irait droit au « trompe-l'œil ».

Meissonier se croyait sensible à la couleur, comme il se croyait sensible à la musique. Cependant il admire plus qu'il ne goûte les Vénitiens. Aussi sa couleur manque-t-elle souvent de chaleur et d'harmonie. Ses sonorités sont nettes, franches, mais souvent un peu métalliques. Ses accords sont parfois assez aigus ; de plus, dans ses derniers ouvrages, suivant la juste observation de Burty, on peut constater une certaine tonalité rougeâtre assez désagréable. Sauf à ses débuts peut-être, sa coloration n'a pas toujours la transparence et la profondeur ; elle ignore le mystère. Il en est de même de sa lumière, plus volontiers choisie, du reste, dans la plénitude du grand jour, et de son atmosphère, qui manque d'enveloppe. Aussi a-t-il mieux réussi les paysages méridionaux, particulièrement ceux d'Antibes, où il séjourna à plusieurs reprises à partir de 1875. De ce côté, il n'a pas été sans exercer quelque influence sur le retour au paysage provençal, qui était abandonné depuis le mouvement local des Loubon, des Guigou, etc. Dans les derniers temps de sa vie, il était tres attaché à Venise. Il se plut à y peindre des scènes vénitiennes, où sa femme, en costume du XVIe siècle, jouait

le principal rôle, oubliant les bons conseils de Chenavard, qui le détournait de ces sujets qu'on avait traités autrefois mieux qu'on ne saurait le faire aujourd'hui. Il se croyait apte, en ce cas, à les entreprendre, parce qu'il avait, pensait-il, véeu à Venise, qu'il était devenu Italien, qu'il était imprégné de l'air du pays. Mais il n'était pas devenu un Italien du XVIe siècle, et tout ce qui lui aurait été loisible de faire, ce sont des gondoliers et des gondoles. A vrai dire, il en a bien fait, mais il a traité ce beau ciel changeant et nuancé, ces canaux somnolents et ces palais vétustes, toutes ces choses éloquentes sur lesquelles la nature et le temps se sont associés pour réaliser les plus chaudes et les plus expressives harmonies, avec une palette, hélas! bien froide et des brosses par trop sûres d'elles!

Au total, s'il est permis de juger à cette heure la figure de Meissonier, la postérité, semble-t-il, aura deux griefs principaux contre sa mémoire : elle lui reprochera ces déguisements et ces accoutrements du passé, d'un pittoresque facile, de l'invention desquels il n'est, sans doute, pas entièrement responsable, mais qu'il eut le tort de répandre et qu'il imposa par le documentarisme à outrance de son érudition, au lieu de réagir contre les habitudes de sa génération et de faire l'effort, dont il était presque seul capable alors, pour la ramener à trouver une expression artistique aux formes de la vie présente. Ce rôle, il l'abandonna aux réalistes groupés autour de ce Courbet tant méprisé.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que ce reproche lui a été



Cliché Braun, Clement et Cie.

BLANCHISSEUSES A ANTIBES.

(Musée du Louvre.)

adressé, et Meissonier, qui connaissait ces critiques, s'en défendait fort mal, nous l'avons vu. Le succès de ses reîtres, de ses gentilshommes, de tous ses personnages déguisés eut pour notre école le plus regrettable résultat. Il maintint notre peinture de genre et de mœurs dans cette situation fausse de faire faillite à sa mission, qui est de traduire la vie intime de son temps, pour constituer, avec des formes d'emprunt, un art factice destiné à des dilettanti superficiels.

On a reproché aussi depuis longtemps à Meissonier de s'être laissé entraîner par la conformation spéciale de sa vision et l'adresse sans égale de sa main à cette perfection littérale qui devint son idéal, à ces tours de force de fini dans l'infiniment petit, obtenus dans ses *Joueurs de boules*, grands à peine comme un livre, ou dans cette minuscule peinture devenue célèbre sous le titre de *la Pièce de cent sous*, qui firent s'extasier la badauderie des amateurs de la haute bourgeoisie financière du second Empire. Elle couvrit de monceaux d'or ces petits chefs-d'œuvre : mais elle exerça une action en retour sur leur auteur et influa sur certains de ses travaux, dans lesquels il sacrifia ses vraies qualités pittoresques au souci de cette perfection stérile et vaine. C'est le second grief, peut-on croire, que lui gardera l'avenir

Ces réserves faites, — et on ne pouvait manquer de les faire, — on ne peut contester que Meissonier n'ait occupé et ne mérite de garder une place de premier rang parmi les maîtres de son époque. Entre le monde figé des inspirations

traditionnelles et les élucubrations hâtives et turbulentes du romantisme, entre la froideur et la pauvreté des uns, l'insuffisance ou les outrances des autres, Meissonier apparaît comme une glorieuse exception. Immédiatement, par instinct, par nature, sans effort, sans volonté préconçue, il va droit à la vérité. C'est sa seule passion et sa loi. Il a « l'horreur de l'à peu près, de l'escamotage ». et, ainsi qu'il peut le déclarer plus tard avec simplicité et avec un légitime orgueil, sa vie s'est passée à chercher la vérité. Cette vérité, sans doute, est d'un ordre spécial. Cette vérité, ce n'est pas seulement la vraisemblance, c'est surtout l'exactitude, c'est le besoin de traduire la réalité tout entière. Comme il le dit si bien, sa peinture « ne laisse pas place aux conjectures. Elle ne permet pas de douter de la réalité de la conception ». Pour lui. la peinture « ne peut représenter que le fait, la chose accomplie ». Avec la lucidité habituelle de sa conscience, il se définit lui-même heureusement quand il se classe autant comme un historien que comme un peintre. Il faut revenir sur ce point, car il y revient constamment lui-même. On ne saurait mieux exprimer que lui ce don rare de résurrection du passé qui fait son originalité : « Quand on me raconte un fait historique, dit-il à sa confidente de tous les jours (1), je le vois en chair et en os. La scène se reconstitue soudain à mes yeux telle qu'elle fut. Tout se passe réellement, immédiatement sous mes yeux. J'entre en scène, je vois les gens. sous leurs armes ou dans leurs vêtements, avec les figures qu'ils avaient alors. C'est une

(1) *Entretiens*, p. 175.



DUROC.

(La cire originale est au Musée du Louvre.)

incarnation ardente, involontaire, qui me donne d'autres sensations qu'à vous. Leurs maisons, leurs meubles, leurs habitudes, tout m'est familier et connu; j'entre dans leurs sentiments, je les comprends. L'assimilation est rapide, profonde, ineffaçable. » Il songe tout éveillé dans le passé, qu'il voit avec une clarté qui n'est pas celle du rêve. Mais, s'il est un incomparable témoin, supérieurement informé et clairvoyant, il n'est pas un spectateur ému. Il ne cherche pas à suggérer, à évoquer, mais à réaliser et à reconstituer ; il n'essaie pas de persuader, il veut convaincre. Il ne laisse aucun travail à l'imagination des autres. « Il n'y a rien à retrancher, » disait de son art le graveur Henriquel. Il n'y a aussi rien à ajouter. Cet esprit de réalisation documentaire, érudite, se retrouvera un peu plus tard chez son confrère Gérôme, qui appuie son réalisme sur l'archéologie et l'ethnographie ; il est essentiellement différent du caractère des principaux contemporains qui ont pris quelque place dans la peinture d'histoire : tels, par exemple, Robert-Fleury et surtout le maître anversois Henri Leys, car ceux-ci ont compris leur art dans un sens plus largement pittoresque de résurrection en agissant sur nous, l'un par la chaleur rayonnante de l'émotion, l'autre par l'archaïsme expressif de son dessin et la vertu communicative de ses colorations localisées.

D'autre part, toutefois, — et il faut rendre à Meissonier cet hommage, — ces qualités mêmes d'historien, cette haute probité, cette conscience sans défaillance, cet esprit de raison, de méthode et de logique ont exercé la plus salu-

taire influence sur notre école et l'ont ramenée, par des moyens sans doute un peu terre à terre, dans la voie de sa vraie tradition de sobriété, de tenue, de clarté et de précision. Si, malheureusement, à sa suite, la peinture de genre s'est cantonnée dans les accoutrements et les décors d'un passé depuis longtemps enseveli, elle a, néanmoins, gardé, à son exemple, une certaine dignité, une indiscutable tenue et même une valeur pittoresque qu'on n'observe pas dans d'autres écoles. A l'étranger même, son influence sur la peinture de genre, par les bons et les mauvais côtés, s'est répandue grâce à quelques-uns de ses disciples, dont le plus célèbre est l'Espagnol Fortuny.

Dans la peinture d'histoire, l'action exercée par Meissonier a été peut-être plus efficace et plus utile. Il a marché avec l'évolution historique moderne, dans ses vues nouvelles de reconstruction de l'existence du passé, basées sur l'étude critique des documents et des monuments, tout en tenant compte des lois de la vie et de la psychologie humaine. Il a rendu le public, désormais mieux informé, plus exigeant, et il a conduit les peintres d'histoire, quels qu'ils fussent, même les plus éloignés en apparence de son orientation, à ne plus se contenter des vieux bric-à-brac de théâtre et à chercher l'intérêt ou l'émotion dans la vérité.

En dehors de cette influence, qui, pendant un demi-siècle, a été universelle, Meissonier, par ses mérites propres, quelles que soient les réserves qu'on ait pu et qu'on ait dû faire, restera, il faut le répéter, à cette heure où la faveur du public dirigeant s'est détachée assez injustement de lui,

comme une des figures principales de l'art dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Si on le compare à ces Hollandais dont il a été le disciple et le continuateur, il n'a certainement pas leurs qualités de coloristes et de luministes, mais il a sur eux une certaine supériorité, quelque chose qui est bien de race, non seulement ce don expressif de physionomie et de mimique, cette pénétration profonde et intime de toute l'individualité cachée d'un être vivant, mais cette beauté de dessin, cette grande tenue, ce style, pour tout dire, qui apparente Meissonier aux plus grands réalistes de notre école, David ou Ingres. Ses succès, ses honneurs, le haut prix auquel atteignirent ses œuvres, toute cette gloire prématurée qui l'entoura durant sa vie, devaient fatalement être suivis d'un mouvement de réaction. Les habitudes qui nous ont été faites depuis par le relâchement des méthodes sûres, des bonnes pratiques, notre dilettantisme exaspéré qui trouve une satisfaction singulière à découvrir et à deviner, tout cela nous rend sévères pour un art qui nous paraît trop insister et trop dire. On en reviendra et on y reviendra. Sans exagérations, cette fois, et sans engouement, on reportera cette noble et digne figure d'admirable ouvrier, d'honnête et de vaillant artiste, à la place qu'elle occupait et qu'elle mérite de garder, et ceux qui nous suivront ne marchanderont plus leur admiration ni leur respect à ce maître que le critique Thoré, — qui, certes, n'est pas suspect, car, à l'heure des succès, il manqua plus d'une fois d'indulgence, — appelait « un peintre de petites proportions, mais de grande manière ».

BIBLIOGRAPHIE

La vie et l'œuvre de Meissonier ont fait l'objet d'un nombre très considérable d'études, monographies distinctes ou critiques comprises dans des comptes rendus généraux d'expositions. Pour ces dernières, nous ne pouvons indiquer que les principales. Il n'est guère, par exemple, de salons auxquels ait participé Meissonier où ses œuvres n'aient fait l'objet d'un examen spécial. Il suffit de consulter, à la date, les grands recueils artistiques : *l'Artiste, la Gazette des Beaux-Arts, l'Art*, etc.

Parmi les monographies, la plus importante est aujourd'hui le volume publié par sa veuve : *Meissonier, d'après ses Entretiens...* avec une *Introduction* par Octave Gréard. Cette publication comprend 299 illustrations et un essai de classement chronologique, insuffisant, mais utile, de l'œuvre de Meissonier. Les notes ont été recueillies par la veuve du maître et elles ont tout le caractère de l'exactitude.

Vient ensuite la série nombreuse des études de Philippe Burty, qui s'était employé, avec son esprit patient, méticuleux et avisé, à rechercher toutes les indications sur l'œuvre peint ou gravé du maître. Ses papiers, aujourd'hui entre les mains de M. Maurice Tourneux, qui nous les a obligeamment communiqués et où nous avons puisé maints renseignements, complètent, d'une façon qui semble définitive, les renseignements publiés antérieurement par lui. Il faut signaler sous sa signature :

Ph. Burty. *Le monde artistique; Un tableau de M. Meissonier :* le 1807 (*La Liberté*, 16 novembre 1860). — Les *Contes rémois*, par le comte Louis de Chevigné. Dessins de MM. Meissonier et Foulquier, gravés par Lavoignat, imprimés par J. Claye. Paris, Michel Lévy, juin 1861 (Compte rendu critique de ce livre : *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. XI, p. 186). — *Les eaux-fortes et les bois de M. Meissonier* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, 1862, p. 429). — *L'œuvre de M. Meissonier et les photographies de M. Bingham* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, 1er janvier 1866). — *La Collection Demidoff* (à propos de la vente prochaine à l'Hôtel Drouot) (œuvres de Meissonier : *La Lecture chez Diderot; la Promenade à Saint-Germain ; Le Parc de Saint-Cloud*) (*La Liberté*, 27 janvier 1868). — *Salon de 1880. L'Art* (à propos de Meissonier et de Gemito). — *Exposition du cercle « des Mirlitons »* (à propos du *portrait de M. Victor Lefranc*) (*La République française*, 14 février 1882). — *Exposition nationale de* 1883. II. *M. Meissonier et M. Jules Dupré* (*La République française*, 26 septembre 1883). — *L'exposition Meissonier* (*République française*, 24 mai 1884). (Article assez malveillant, tout à fait imprévu sous la plume de Burty. La raison visible est que l'exposition a été organisée par un autre, par Ch. Pillet, qui a rédigé

également le catalogue, ridiculisé par Burty.) — *J.-L. Ernest Meissonier*, paru en 1884, pour l'Amérique (Baschet, éditeur); reparu en mai 1885, en France, Baschet, Boussod et Cie, éd. (*Galeries des Artistes modernes*); reparu encore sous le titre suivant : ***Meissonier***, par Gustave Larroumet, membre de l'institut ; étude suivie d'une biographie par *Philippe Burty*, Lud. Baschet, édit., paru en 6 livraisons à partir du 7 juin 1893. 84 reproductions en simili et 10 héliogravures.

Sur la première partie de la carrière du maître, voir les écrits de Théophile Gautier : *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855. — *Abecedaire du Salon de 1861* (Dentu, éd., p. 278-281). — *Meissonier* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1862, t. XII, p. 419-428) ?

Ensuite : *Jean-Louis-Ernest Meissonier*, plaquette nécrologique, comprenant l'indication de tous les titres et qualités du défunt, le procès-verbal des obsèques et les discours de M. Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, du comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, et Puvis de Chavannes, au nom de la Société nationale des Beaux-Arts : avec une héliogravure, portrait du maître, 1892.

Comte Henri Delaborde, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Meissonier*, lue dans la séance publique annuelle du 29 octobre 1892, Paris, irmin-Didot, 1892.

E. Chesneau, ***M. Meissonier***. Opinion nationale, 12 décembre 1861 (au sujet de l'élection de Meissonier à l'Académie des Beaux-Arts).

Ch. Clément, Variétés. *La bataille de Solferino; Napoleon Ier pendant la campagne de France, par M. Meissonier* (*Les Débats*, 15 août 1863). (Article réimprimé dans le volume du même auteur : *Études sur les Beaux-Arts en France*, Michel Lévy, éd., 1865.) — Deuxième série de *Peintres et sculpteurs contemporains*. Artistes vivants au 1er janvier 1881. Notices par Jules Claretie ; portraits gravés à l'eau-forte par Massard. 1re livraison : *Meissonier*. Librairie des Bibliophiles, in-8, 1881

A l'occasion de l'exposition de l'œuvre du maître, galeries Petit, 1884 (Voir plus bas, l'indication des catalogues), ont paru les articles suivants :

Paul Mantz, *Les œuvres de M. Meissonier* (*Le Temps*, 20 juillet 1884).

André Michel, *Exposition des œuvres de M. Meissonier*, 1884 (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXX, p. 5-18 ; réimprimé dans : *Notes sur l'Art moderne*, A. Colin, éd., 1896).

Au lendemain de la mort du maître : Paul Mantz, *Meissonier* (*Le Temps*, 2 février 1891). Jugement général sur le maître au lendemain de sa mort.

Louis Gonse, ***Meissonier*** (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, 3e période, V, p. 177-180).

E. Bonnaffé, *Documents inédits pour la biographie de Meissonier* (Notes et lettres, à propos de dessins à exécuter au Musée d'artillerie pour une publication de E. Piot, avec une lettre relative à ses velléités politiques (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, 1891, t. VI, p. 128).

Alexandre Dumas fils, *Meissonier* (*Le Figaro*, 3 mars 1893). Reproduit comme préface au catalogue de l'exposition, galeries Georges Petit.

E. Duhousset, *Proportions comparatives de l'homme et du cheval* (Le cheval chez Meissonier) (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, 1891, t. V, p. 397-98). *Les Cires de Meissonier* (à propos du cheval dans l'œuvre de Meissonier) (*Magasin pittoresque*, 15 juin 1893).

Parmi les autres critiques plus particulièrement instructives sur l'artiste et sur l'œuvre, nous signalerons enfin : Edmond About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Hachette, éd., 1858, ch. xiii, p. 155-166. — Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art*, Didier, éd., 1868, p. 241-248. Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Charpentier, éd., 1874, p. 23-25. Pierre Pétroz, *L'Art et la Critique en France* (Meissonier, peintre d'histoire, à propos du 1814), p. 194-196, Germer-Baillière, édit., 1875. Charles Blanc, *Les Beaux-Arts en 1878*, Renouard, éd., p. 240-242. Jules Breton, *Nos Peintres du siècle*, Société d'éditions artistiques, Paris, s. d., p. 168-173, etc

Catalogues des œuvres de Meissonier à l'occasion de diverses expositions de ses œuvres, ventes, etc. : *Les œuvres complètes de E. Meissonier* publiées par E. Lecadre et Cie, phot.-éditeurs, 56, rue de La-Rochefoucault, et 18 *bis*, boulevard des Italiens. — *Catalogue de l'Exposition Meissonier*, galeries Georges Petit, organisée au profit de l'Œuvre de l'hospitalité de nuit, du 24 mai au 24 juillet 1884. Préface par M. Ch. Pillet. — *Exposition Meissonier*, Catalogue de l'exposition posthume de l'œuvre de Meissonier, organisée galeries Georges Petit, en mars 1893. Préface d'Alexandre Dumas fils (parue en même temps dans *le Figaro* de mars). Édition illustrée avec eaux-fortes par Boulard, Champollion, Courty, Focillon, Lalauze, Mignon, Waltner, etc. — *Exposition Meissonier*, même catalogue, édition ordinaire, in-8, sans illustration, 1893. — Jean-Louis-Ernest Meissonier, Catalogue de l'exposition des œuvres de Meissonier, organisée par sa veuve, à l'École des Beaux-Arts, en avril 1893. Préface du comte Henri Delaborde et fragments de notes parues depuis dans les *Entretiens*, accompagnant l'indication des ouvrages exposés. 5 eaux-fortes : *le Siège de Paris*, par Burney, et 4 portraits de Meissonier, par Waltner, Monziès et Lalauze. — *L'Atelier Meissonier*. Catalogue des tableaux, études peintes, aquarelles et dessins, composant l'atelier Meissonier. Galeries Georges Petit, ventes des 12, 13, 15, 18, 19 et 20 mai 1893. Exposition des 16 et 17 mai. Édition illustrée, avec description des ouvrages, grand in-4 et 70 planches en héliogravure. — *L'Atelier Meissonier*. Résumé du précédent catalogue, sans descriptions ni reproductions, in-8. — *Aquarelles, études peintes et dessins*, par E. Meissonier. Catalogue illustré de 3 reproductions en fac-simile des ouvrages mis en vente publique à l'Hôtel Drouot, salle 11, le mercredi 24 avril 1901.



TABLE DES GRAVURES



TABLE DES MATIÈRES

360-4-32. — Corbeil. Imprimerie Crété.